zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 6. ožujka 2,,8., godište X, broj 226
cijena 12,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

ISSN 1331-7970

Jacques Rancière – Mržnja demokracije

Umjetnost u Second Lifeu

Riječki novi val

Istine, laži, dokumentarci

cmyk

Gdje je što?

***Info i najave* 2-3**

U žarištu
Razgovor s Laurom Marchig *Nataša Petrinjak* **4**
Od gej-bombe do parfema straha *Srećko Horvat* **5**
Interkulturalni gradovi *Biserka Cvjetičanin* **7**
Razgovor sa Second Frontom *Domenico Quaranta* **8-9**
Razgovor s Alainom Robbe-Grilletom
Thomas McGonigle **10-11**
Razgovor sa Snežanom Žabić *Darija Žilić* **14**

Satira
Duše na internetu *The Onion* **6**

Esej
Mržnja demokracije *Jacques Rancière* **12-13**

Film
Yin i Yang s tečaja samoobrane za trudnice *Hrvoje Pukšec* **15**
Nerazrješiva petlja nasilja *Mario Slugan* **16**
JapanDox *Ante Pavlov* **17**

Socijalna i kulturna antropologija
Biti derviš u Hrvatskoj
Željka Petrović, Tihana Rubić i Petar Bagarić **18-19**

Vizualna kultura
Portretiranje kakofonije *Boris Greiner* **28**
Pravovjernost slikarstva? *Antun Maračić* **29**

Glazba
Znakovi arhetipskog *Trpimir Matasović* **30-31**
Stoljeće uokvireno krizama *Trpimir Matasović* **32**
Samouvjerenost s pokrićem *Trpimir Matasović* **32**
Vječni punk klasici *Jerko Bakotin* **36-37**

Kazalište
Volja za družinom *Nataša Govedić* **33**
Razgovor s Predragom Kraljevićem *Suzana Marjanić* **34-35**

Kritika
Umjetni snovi veselo mašu perajama *Dario Grgić* **37**
Između tragike i guste komike apsurda *Bojan Krištofić* **38**
Nekoć davno... u kolektivnom nesvjesnom
Suzana Marjanić **39**
Prežvakani šlageri o drugim stvarnostima *Nenad Perković* **40**
Korektni totalitarizam političke nekorektnosti
Siniša Nikolić **41**

Proza
Prosjački i ciganski kruh *Predrag Matvejević* **42**
Dan na Farmi *Ivana Delač Horvatinčić* **43**
Grad grijeha *Nino Kovačić* **44**

Poezija
Prikladno mjesto *Kristina Kegljen* **47**

TEMA BROJA: Istine, laži, dokumentarci
Priredila Diana Nenadić
Dobro, loše i dokumentarac *Kees Bakker* **20-23**
Nova subjektivnost *Michael Renov* **24-25**
Suvremeni ratovi i prikazivanje izmučenih tijela
Bodil Marie Thomsen **26-27**

impressum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
adresa uredništva: Vodnikova 17, Zagreb
telefon: 4855-449, 4855-451, **fax:** 4813-572
e-mail: zarez@zg.htnet.hr, **web:** www.zarez.hr

uredništvo prima: radnim danom od 12 do 15 sati
nakladnik: Druga strana d.o.o.
za nakladnika: Andrea Zlatar
glavni urednik: Zoran Roško
zamjenice glavnog urednika: Nataša Govedić i Katarina Luketić
izvršna urednica: Lovorka Kozole
poslovna tajnica: Dijana Cepić
uredništvo: Grozdana Cvitan, Dario Grgić, Maja Hrgović,
Silva Kalčić, Trpimir Matasović, Suzana Marjanić,
Katarina Peović Vuković, Nataša Petrinjak,
Marko Pogačar, Srećko Pulig, Gioia-Ana Ulrich

grafičko oblikovanje: Studio Artless
lektura: Unimedia
priprema: Davor Milašinčić
tisak: Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada Zagreba

zarez

Život za umjetnost?

U gradiću Durhamu u Engleskoj ovoga je mjeseca podignuta optužnica protiv Mauricea Agisa (rođenog 1931. u Londonu) zbog ubojstva iz nehaja, jer su dvije osobe umrle razgledajući, ulaženjem u njega, Agisov umjetnički rad pod nazivom *Dreamspace V* u srpnju 2006. godine. Djelo je bilo izloženo u Riverside Parku, u Chester-le-Streetu. Optužnica zbog ugrožavanja zdravlja i sigurnosti podignuta je i protiv liverpulske umjetničke agencije i organizatora izložbe na kojoj je djelo prikazano Brouhaha International. Dvije žene u dobi od 38 godina, majka dvoje djece iz Chester-le-Streeta, i žena iz Seahama poginule su tijekom razgledavanja unutrašnjosti umjetničkog rada koji se iznenada napuhao, podigao devet metara u zrak (radi toga što je netko prerezao sigurnosne kablove ili radi "efekta vrućeg balona") i zgnječio ih. Još je trinaest posjetitelja ozlijeđeno u utrobi *Dreamspacea*, uključujući i trogodišnju djevojčicu čiji je život spasio anesteziolog što se tamo zatekao, ali i akcija hitne službe koja ju je helikopterom prevezla u bolnicu. Dakako, izložba je odmah zatvorena a autor se zarekao da više neće praviti tako velika djela.

Londončanin Maurice Agis kreirao je veliku gumenu instalaciju za svoga sina Gilesa, koji je ujedno i direktor agencije Brouhaha International, a za lijepo, ali ubojito umjetničko djelo imao je zakonsku potvrdu o sigurnosti te certifikat nezapaljivosti. Agis je opisao svoju neo-popartističku odnosno neo-psihodeličnu umjetničku kreaciju-ambijent žarkih, luminantnih i promjenjivih boja što podsjećaju na utrobu kao ishodište arhitekture uopće, te na organički zaobljene forme SF objekta kao "nadrealnu, magičnu, kao plivanje u moru promjenjivih boja". Načinjena je od 115 PVC folija oblikovanih u kubične forme, te gume na napuhavanje, poput labirinta temeljenog na "prostoru, pokretu, boji i zvuku". Prvi je puta bila izložena u Kopenhagenu 1996. godine te je izlagana i u Španjolskoj, Italiji, a trenutačno na "turneji" Velikom Britanijom. Posjetitelji su trebali izuti cipele i prolaziti šetnicama "trosmjernog" labirinta uz, za tu priliku komponiranu glazbu i zvukove, kako bi se oslobodili kaotičnih senzacija i fragmentacije osjetila u svakodnevnom životu. *Dreamspace* je projekt iz serije interaktivnih instalacija koje su Agisova *signatura* još od 1967. kada ih naziva *Spaceplaces*, istražujući odnos ljudskih tijela i jednostavnih linearnih i pravokutnih asimetričnih elemenata. *Dreamspace* je izlagan mahom u umjetničkim institucijama i školama te u otvorenim prostorima, zahvaljujući autorovom razočaranju galerijama i muzejima gdje je odbijao izlagati.

Joyce u Beogradu

KULTURNI CENTAR BEOGRADA

Konferencija *Centralni Džojs / Marginalni Džojs*, Beograd, od 25. do 31. ožujka 2008.

James Joyce (1882.– 1941.) veliki irski pisac, danas se smatra jednim od najznačajniji reformatora suvremene svjetske literature. U mnogim zemljama postoje grupe stručnjaka za književnost i umjetnost koje djeluju upravo pod imenom Joyce, popularizirajući njegovo djelo i značaj. Nedavno je i u Beogradu oformljeno – *Društvo Džejms Džojs*, koje uz podršku Kulturnog centra Beograda i Filološkog fakulteta u Beograda okuplja impozantnu skupinu najznačajnijih proučavatelja Joyceovog stvaralaštva iz čitave Europe. Ova manifestacija odvija se pod nazivom *Centralni Džojs/ Marginalni Džojs* i prva je, ove veličine i značaja, u regiji.

U periodu od 25. do 31. ožujka 2008. odvijat će se znanstvena konferencija, javni razgovori, predavanja, izložba i filmske projekcije posvećene različitim aspektima Joyceova djela. Publika će imati priliku čuti stručnjake iz Dublina, Zürich, Geneve, Praga, Pariza, Trsta, Zagreba i Beograda, te u Kulturnom centru Beograda pogledati dio jedinstvene izložbe, kreirane u Narodnoj biblioteci Irske, posvećene Joyceu i njegovom najpoznatijem djelu – romanu *Uliks*. U dokumentarnom filmskom materijalu, kao dijelu izložbe, publika će vidjeti i velikog Irca osobno, u obiteljskom i radnom okruženju.

Jedan od ciljeva same manifestacije jest i upoznavanje ovdašnjih studenata s programima studiranja koje u Irskoj i Švicarskoj omogućava irska vlada. Manifestacija *Centralni Džojs/ Marginalni Džojs* odvija se zahvaljujući fondu *Culture Ireland* (Irska), Irskom konzulatu u Beogradu, Ministarstvu kulture Srbije i Skupštini grada Beograda.

Sudionici: dr. Louis Armand, Philosophy Faculty of Charles University, Prague, the Director of Inter-Cultural Studies; dr. Valérie Bénéjam, University of Nantes; mr. Vincent Deane, Independent Scholar, Dublin; mr. Gerry Dukes, Independent Scholar, Dublin; dr. Daniel Ferrer, Director of Research at the Institut des Textes, Manuscrits Modernes (ITEM, CNRS-ENS), Paris; prof. Anne Fogarty, the Director of James Joyce Research Centre and Joyce Summer School, University College Dublin; dr. Finn Fordham, University of Nottingham; dr. Petar Jevremović, Univerzitet u Beogradu; mr. Miroslav Josić Višnjić, autor, Beograd; dr. Tatjana Jukić, Sveučilište u Zagrebu; prof. Declan Kiberd, Chair of Anglo-Irish Literature and Drama,

Književ
JAME
Beogra

University College Dublin; dr. Ivana Milivojević, Independent Scholar, Belgrade/Dublin; dr. Biljana Nešić-Dojčinović, Univerzitet u Beogradu; dr. Christine O'Neill, Arts Council, Dublin; prof. Fran O'Rourke, University College Dublin; dr. Zoran Paunović, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu; dr. Diana Perez Garcia, St. Patrick's College Drumcondra, Dublin; ms. Jelena Pilipović, Univerzitet u Beogradu; dr. Tanja Popović, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu; dr. Fritz Senn, Director of James Joyce Foundation, Zurich; dr. Sam Slote, Trinity College Dublin; prof. David Spurr, University of Geneva.

PROGRAM

Međunarodna književna manifestacija posvećena Jamesu Joyceu
CENTRALNI DŽOJS / MARGINALNI DŽOJS
25. – 30. 3. 2008.
(konferencija, izložba, predavanja, razgovori, filmovi, muzika)

Kulturni centar Beograda
Beogradski izlog* i knjižara *Stubovi kulture, Trg Republike 5/I
Utorak 25. – ponedjeljak 31. ožujak 2008.
Izložba: *Džems Džojs, naš savremenik* (dokumentarni filmovi i posteri)
Produkcija: Nacionalna biblioteka Irske, Kulturni centar Beograda i Džems Džojs centar, Dablin, Irska

Kulturni centar Beograda, **Galerija Artget,** Trg Republike 5/I
Utorak 25. ožujak 2008.
19,00 – emitiranje tv drame *Izgnanici*, prema istoimenoj drami Joycea
Režija: Mira Trailović, Produkcija: RTS, 1973.

Srijeda 26. ožujak 2008.
19,00 - predavanje: *Irski modernizmi, džojsovski kontesti / Irish Modernisms, Joycean contexts*, govori: Declan Kiberd
Odlomke iz Joyceova djela čita dramski umetnik Dylan Tighe, Irska

Filološki fakultet, Beograd, Studentski trg 3
Četvrtak, 27. ožujak 2008.
18,00 – Svečano otvaranje Konferencije *Centralni Džojs/ Marginalni Džojs*
Fritz Senn i Christine O'Neill: *Džojsovski "mrmljoari"/Joycean Murmoirs*

Petak 28. i subota 29. ožujak 2008.
10,00 - 17,45 h - Radni dio konferencije
Radni jezik konferencije: engleski

Biblioteka grada Beograda, Knez Mihailova 56
Četvrtak 27. ožujak 2008.
19,00 – predstavljanje knjiga: *How Joyce Wrote Finnegans Wake* i *Lots of Fun at Finnegans Wake* , Irska 2007.; moderator: Sem Slout, Irska

Kulturni centar Beograda, **Galerija Artget**, Trg Republike 5/I
Subota 29. ožujak 2008.
18,00 – okrugli stol: *Džojs ŕ la Carte / Joyce ŕ la Carte*
Anne Fogarty, David Spurr, Fritz Senn, Louis Armand, Irska i Ivana Milivojević, Irska - Srbija

no društvo
S JOYCE
d
Literory Society
JAMES JOYCE - Belgrade
Ljubo Vučkovića 28/29
11000 Beograd/Belgrade
Srbija/Serbia
tel:+353 64 2303916
e-mail: joycesocietybelgrade@gmail.com

http://majice.blog.hr

Izložba Sonje Gašperov *365 majica*, Galerija Bačva, Dom HDLU-a, Zagreb, od 6. do 23. ožujka 2008.

"Priča o projektu *365 majica* razvila se iz ideje o višegodišnjem nerviranju oko bacanja novca na skupocjene robne marke iz bolesno precijenjenih *shopova*. Zaključak je da te skupocjene majice na kraju opet imaju istu priču kao i ove moje besplatne, osim što se logotipom istaknutim na majici mjeri status uspješnosti nositelja. Otkako znam za sebe nosim s veseljem majice s reklamama tvrtki, čak sam ih i prije sakupljala sve dok nisam odlučila da ću kroz svakodnevno odijevanje druge besplatne majice simbolički 365 dana odašiljati različite poruke u interakciji s ljudima u javnom prostoru, a tako i mijenjati svoj identitet. Sada sam uvjerena da majice koje su mi razne tvrtke poslale, na moj upit, imaju mnogo boljih dizajnerskih ideja nego većina onih koje se prodaju po cijeni *suhog zlata*, a istodobno noseći ih funkcionirate, paradoksalno, kao reklamni *display* tvrtke." (*Sonja Gašperov*)

Sonja Gašperov rođena je 1982. u Splitu. Završila je Školu likovnih umjetnosti u Splitu 2001. Diplomirala je slikarstvo na Umjetničkoj akademiji u Splitu 2006., u klasi Nine Ivančić. Živi u Splitu i radi kao asistent na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Do sada je priredila pet samostalnih i sudjelovala na petnaest skupnih izložbi.

Ornitološka kajdanka

Boris Greiner

Izložba Marka Ercegovića *Batina skela*, Galerija AŽ, Žitnjak, Zagreb, od 21. veljače do 15. ožujka 2008.

Like a bird on the wire
Like a drunk in some midnight choire
I have tried on my way to be free.
L. Cohen

Razmišljajući o motivima Ercegovićevih prethodnih serija fotografija jasno je kako te prizore nije bilo moguće režirati, te kako je autor najčešće privučen neobičnim ali jedva vidljivim konstelacijama kojima se u potpunosti prepušta i komadiće apsurdnog uprizorenja ostavlja netaknutim.

Budući izloženost slučaju ponajprije isključuje prisustvo predumišljaja, rekao bih da Ercegović nije nikada ni kretao u lov na prizore, nego je pristajao biti zapleten u njihovu mrežu. Više hipnotiziran nego zavezan, u gustoj isprepletenosti nevidljivih spona prepoznaje naznake apstraktnog sustava gdje je sve identično kao i ovdje, osim nekih sitnica. Sustava koji ne želi biti viđen stoga postavlja čuvare sa zadatkom nepropuštanja iracionalnih detalja u stvarnost. Mirno se prepuštajući uništvu, otklanjajući potrebu za tumačenjem njegova načela, Ercegović uspijeva osvijetliti pojedine niti. Te uhvaćene sitnice, zaboravljene mrvice promakle čuvarima, predlaže kao opipljive dokaze postojanja tog drugog svijeta, svijeta što se u međuvremenu iz zatočeništva premetnuo u utočište.

Određivanje početka i kraja tom procesu ponovo ne opterećuje Ercegovića – ovladavanje netom osvojenim prostorom ne zaustavlja usputan pogled koji ga iznova općinjava.

Jer, u paralelnom zbivanju, pod dirigentskom palicom slučaja, jato lastavica organizirano aterira i raspoređuje se na žičanom crtovlju. Neobična akcija prisiljava Ercegovića na vađenje fotaparata ali budi i pomisao. Prevodeći kasnije njegovu asocijaciju u konkretnu melodiju Mirna Jelavić služi se aleatorikom – kompozijskim postupkom u modernoj glazbi koji uključuje igru slučaja. Dakle, osim postavljanja prizora, fenomen slučaja i tehnološki je ugrađen u oblikovanje ove audiovizualne instalacije.

Postav ptica preveden u note začudno rezultira kratkom i privlačnom melodijom. Moguće bi i neki drugi ptičji raspored također proizveo melodiju (možda se ptice i ne znaju drugačije postaviti osim u suzvučju). Moguće bi video zapis dotična prizora rezultirao skladbom od nekoliko stavaka… A ukoliko bi se na obzorju, recimo, pojavila kakva grabljivica, skladba bi dobila i improvizacije. A fotograf bi, u svojstvu skladatelja, pokupio aplauze na festivalu konkretne glazbe.

U svojstvu autora, međutim, eksperimentirajući ovoga puta formom to jest interpretirajući fotografiju zvukom, Ercegović se koristi manifestacijom slučaja kao saveznikom. Od početnog impulsa, dakle od spiritusa movensa, slučaj je promoviran u koautora izložbe. Prevodeći njegovu fascinaciju neobičnim uprizorenjem kao oblik komunikacije s univerzalnim, taj korak dalje služi nam kao potvrda osvojene slobode koja se temelji na otvorenosti i znatiželji.

Laura Marchig

Putovanje manjine – svjetski put

Nataša Petrinjak

Direktorica Talijanske drame u Kazalištu Ivana pl. Zajeca u Rijeci, urednica časopisa *La Battana* talijanske manjine i pjesnikinja, govori o novim kazališnim projektima i potrebi izlaska iz manjinskog geta

U posljednje vrijeme stalno nailazim na sugovornice za čije mi predstavljanje treba i do pola kartice teksta. Ni vas ne mogu predstaviti jednoznačno; pjesnikinja ste, direktorica Talijanske drame u riječkom kazalištu, prevoditeljica, urednica, autorica… Kako biste objasnili tu višestrukost, raznolikost tako prisutnu kod žena danas? Što vas motivira da budete toliko angažirani?

– S jedne su strane karakteristike talijanske zajednice; riječ je o maloj zajednici, ali s velikim interesom za raznovrsne kulturne aktivnosti, kako one koje već postoje, tako i nove. Da bi se sve realiziralo potrebno je da njezini intelektualci, ujedno i entuzijasti, istovremeno djeluju na više strana, na neki način to je njihova dužnost. Premda ponekad upadnem, kao i drugi, u stanje koje u šali zovem "intelektualnom shizofrenijom", ipak je riječ o poslovima koji mi se sviđaju, koje volim raditi, koji zadovoljavaju moju želju za istraživanjem što su sasvim jasni motivi za djelovanje, ona druga, ljepša strana.

Statična kazališta i politika negostovanja

Svjedoče tomu i neposredni povodi ovom razgovoru – netom održana premijera predstave* Bonaventura veterinario per forza/ Bonaventura veterinar na silu*, koprodukcija s pulskim kazalištem nove predstave Laryja Zappie, novi broj časopisa* La Battana*… No, prije svega, kakvom biste ocijenili kazališnu scenu u Hrvatskoj danas; i u smislu produkcije i recepcije? Kako je na toj kazališnoj mapi pozicionirano HNK "Ivana pl. Zajca", a potom Talijanska drama s obzirom na jedinstvenost samog svog postojanja unutar jedne nacionalne kazališne institucije?

– Mislim da možemo govoriti o pomaku u hrvatskom teatru, prema istraživanju novih formi u čemu značajnu ulogu ima činjenica stalnog, stabilnog financiranja. No, to je ujedno i velika prepreka, kazališta su nam statična, nepokretna, u komunikaciji samo sa sredinom u kojoj djeluju. Mislim kako se na sistemskoj razini sezone moraju drukčije osmisliti, da postoji mogućnost da se u Osijeku igraju predstave iz Rijeke, da splitske predstave igraju u Varaždinu. Trenutačno, takva su gostovanja sporadična, što je, znam iz vlastitog iskustva, problem i tehničke prirode – kada ste na gostovanju, jer jedna je tehnika, uvelike ste ograničili izvedbu repertoara u matičnoj kući. Izuzmemo li Zagreb, gdje još i dolaze strane predstave, u ostalim sredinama to je vrlo rijetko; u Rijeci je to donekle ublaženo Festivalom malih scena i Riječkim ljetnim noćima, ali smatram da su potreba i interes daleko veći. Kada je riječ o Talijanskoj drami, prvenstveno nas se percipira kao manjinsko kazalište. I kada radimo velike predstave, koprodukcije s renomiranim stranim kazalištima, dođemo do Portugala, Venecijanskog bijenala i drugih velikih festivala još postoji svojevrsna zadrška. U percepciji nekih ljudi ostajemo manjinsko kazalište.

Izlazak iz geta i put do Drugoga

Osobno, dovođenje strip junaka na pozornicu, radnu suradnju ansambala dvaju kazališta, čitam kao ono premošćivanje granica koje će se daleko teže naći na poziciji udarnih vijesti od onih političkih, geostrateških izmjena kojima svjedočimo. Pa čak i usprkos tomu što je daleko djelotvornije.

– Da, upravo o tomu je riječ. S predstavom *Bonaventura* nastavljamo sada seriju gostovanja po Istri, Sloveniji jer uostalom i dužnost nam je da gostujemo tamo gdje žive Talijani. Osim uprizorenju jednog klasičnog djela talijanskog kazališta izvan Italije, dobili smo, sjajnim prijevodom na hrvatski Danijela Načinovića, i novo vrsno kazališno-književno djelo. Predstava *Riva i druxi* je prva suradnja pulskog i riječkog kazališta, to je prvi put da Talijanska drama progovara i na hrvatskom. I to tekstom koji je bitan za regiju; Rakovčev tekst zahtijeva shvaćanje i prihvaćanje Drugog koji živi tu pokraj nas, dijeli isti prostor življenja, a da bismo time mogli pravilno vrednovati svoje korijene. Predstava je vrlo estetizirana; jak i bitan politički kontekst veže se direktno za pojedine ljudske sudbine, rađena je s puno strasti jer postojala je bojazan s obje strane, i hrvatskih i talijanskih glumaca, hoće li se pronaći s drugom stranom. Tako je predstava važna za ljude ove regije, ali i za umjetnike.

Prilog je i izlasku iz geta, ne samo onog u koji većina smješta manjinu nego i geta u nama samima. Unutar talijanske zajednice vrlo je izražen instinkt za samogetoizacijom; ova će predstava sasvim sigurno imati i notu "skandala" jer smo odlučili progovoriti i na hrvatskom. Upravo takav komentar prati i posljednji broj *La Battane* koji, uslijed suradnje s *Novom Istrom*, donosi više hrvatskih autora. Pritom se, dakako, nije uočilo da to znači da će uzvratno na hrvatski biti prevedeni talijanski autori.

Predstava *Riva i druxi* prva je suradnja pulskog i riječkog kazališta, to je prvi put da Talijanska drama progovara i na hrvatskom. I to tekstom koji je bitan za regiju; Rakovčev tekst zahtijeva shvaćanje i prihvaćanje Drugog koji živi tu pokraj nas, dijeli isti prostor življenja, a da bismo time mogli pravilno vrednovati svoje korijene

Rad na predstavi* Riva i druxi *je pri kraju, gdje su se susreli Zappia i Rakovac?

– Prema onome što sam vidjela tijekom proba, Zappia je uspio izvući duh romana, ostvariti vrlo uspjeli spoj stila, poruka, izrazitu emocionalnost. Lary Zappia je vrlo racionalan umjetnik, odlikuje ga gotovo matematička preciznost, dokumentarnost koju na vrlo svojstven način povezuje s emocijama, sjećanjima. Vizualna i glazbena dimenzija imaju vrlo važnu ulogu i mislim da je sa suradnicima s kojima i inače voli raditi (Laginja, Šesnić, Rapotec-Ute) napravio snažnu i emotivnu predstavu, pronašao Rakovčev put do Drugog.

Odmak od manjinskog diskursa

I vaš doprinos Shakespeare-ovoj sezoni otvaranje je prema novim čitanjima tog pisca. O kakvom je tekstu riječ, što je Nezavisna udruga za kazališna istraživanja iz Milana u koprodukciji s kojom radite predstavu* Buonanotte Desmonda*?

– Riječ je o družini redateljice Serene Sinigaglie, jedne od najboljih mladih talijanskih redateljica, koja suradnicama radi iznimno moderno, talentirano kazalište. U tom smislu, pozivam gledatelje u Hrvatskoj da dođu vidjeti predstavu *Buonanotte Desmonda*, nešto doista novo. Predstava se radi po tekstu kanadske spisateljice Anne Marie MacDonald, parodiji na *Otela* i *Romea i Juliju* i bit će to još jedna glumačka suradnja, riječkog teatra i glumaca iz talijanske udruge.

Urednica ste i časopisa za kulturu* La Battana *na talijanskom jeziku; slažete li se ili ne s ocjenama o lošim vremenima, situaciji, uvjetima kada je časopisna periodika u pitanju?

– U eri komercijalizacije svega, opće površnosti ne čudi da je interes za kulturu općenito, pa tako i časopisnu periodiku sve manji. Dopuštam da smo svi mi koji radimo i čitamo časopise, zapravo, dinosaurusi, no volim papir, volim knjige. Internet i elektronički tekst su vrlo udobni, do svega se brzo dođe, ali nema erotičnosti, nedostaje strasti – i ako mi se nešto ne sviđa časopis strastveno mogu baciti kroz prozor, što je s kompjutorom već nešto kompliciranije.

Kao urednica svjesna sam renomea revije koja je doista prva organizirala međunarodne konferencije, otvarala debate, progovarala o problemima, za koju su pisali brojni pisci i intelektualci. Dakako, nastojim joj dati svoj pečat i to otvarajući i problematizirajući univerzalne teme; odmaknuti se od samo manjinskog diskursa. Želim govoriti o dobru, ljubavi, kreativnosti upravo zato što prevladavaju zlo i nasilje.

Uštogljena talijanska književna scena

Kakva je talijanska književna scena danas? Usudila bih se reći da se međusobno ne prevodimo pretjerano….

– Trenutačno, prilično je uštogljena, stisnuta, sterilna, izuzmemo li nekolicinu, poput Magrisa na primjer, i mislim da traži neki novi put, novi duh, svoju novu istinitost. Daleko zanimljivije danas pišu oni koji su s manjinskim statusom, poput Nelide Milani, Uga Veselizze, VladeAquavite. I oni, kao i Magris žive uz granicu što uvijek nosi i bolna i mučna iskustva, ali i radosna, otkrivajuća, neočekivana koji centar nikada ne može doživjeti.

Pišete li ovih dana pjesme? O kakvoj je poeziji riječ?

– Ne, trenutačno nemam vremena, a ni prostora za pisanje poezije. Puno radim u kazalištu, prevodim, a i nedavno sam se preselila u stan u kojem za sada postoji samo kuhinjski stol. Tako, moje pjesme čekaju *vlastitu sobu i 10 funti* ali, prije svega, moju disciplinu.

Protiv političke korektnosti

Od gej-bombe do parfema straha

Srećko Horvat

Nedavno je u javnost procurila strogo čuvana tajna Pentagona: tzv. parfem straha. Za razliku od jednako ambicioznog projekta gej-bombe, kojemu smo se još mogli smijati, ova vijest potvrđuje najgore strahove o američkoj (ali i europskoj!) unutarnjoj i vanjskoj politici nakon 11. rujna

Sjećate li se još tzv. gej-bombe? Tajnog oružja koje je razvijao Pentagon, a koje je sve američke neprijatelje trebalo pretvoriti u homoseksualce. Nedavno je iz Pentagona u javnost procurila još jedna strogo čuvana tajna. Međutim, dok je gej-bomba ipak bila podložna različitim šalama i pošalicama, jer se moglo reći kako Amerikanci svoje neprijatelje nastoje pretvoriti u "pičkice", odnosno vojnike koji će umjesto za ratovanje biti zainteresirani samo za seks s drugim vojnicima, nedavna vijest o tome da Pentagon provodi studije o razvitku svojevrsnog "parfema straha" nije tek zgodna pošalica nego nesvjesno potvrđuje američku politiku nakon 11. rujna na najizravniji mogući način.

Strah *ad infinitum*

Još je Thomas Hobbes znao da svaka država počiva na permanentnoj proizvodnji straha: u svrhu dobivanja sigurnosti ljudi se, društvenim ugovorom, odriču svog prava na slobodu, a glavni je motiv upravo strah (od smrti ili nasilja, koje vreba u prirodnom stanju). Jedno od najvećih "pomoćnih sredstava" (*sic*), reći će Hobbes u svom *Levijatanu*, koristeći upravo tu sintagmu, da se održi neki sporazum (odnosno država) jest strah koji ima dva vrlo općenita predmeta: jedan je moć nevidljivih duhova, a drugi je moć onih koji će biti povrijeđeni. U slučaju antiterorističke histerije u SAD-u, a i šire – Velika Britanija, Njemačka, Španjolska, Danska: samo su neke od zemalja koje možemo dodati tom nizu – osiguranje stanovitog poretka ili politike funkcionira upravo putem proizvodnje straha.

To najbolje ilustrira (ne)slavni *Homeland Security Advisory System*, tabela koja je u SAD-u uvedena nakon 11. rujna i putem spektra boja označava opasnost od terorističkog napada: crvena tako simbolizira najveću opasnost od terorističkog napada, narančasta visoku, žuta povišenu, plava umjerenu, a zelena nisku. Komentirajući tu tabelu kanadski filozof Brian Massumi kaže: "Prijetnja kao takva zapravo još nije ništa – ona se samo ocrtava u daljini. Ona je forma budućnosti, ali unatoč tome ima sposobnost da ispuni sadašnjost, a da ne mora biti prisutna. Budućnost koja se ocrtava u daljini baca stalnu sjenu, a ta sjena je strah. Prijetnja je budući uzrok koji će promijeniti sadašnjost. A budući uzrok zapravo i nije uzrok; to je virtualni uzrok, ili kvazi-uzrok. Prijetnja je budućnost s virtualnom moći da utječe na sadašnju kvazi-kauzalnost". Upravo iz tog razloga "rat protiv terorizma" može trajati vječno.

Na osnovi pronicljivog uvida Norberta Eliasa, koji je još u svom *Procesu civilizacije* – zapravo samo prevodeći Hobbesov uvid u sociološki žargon – ustvrdio da je strah jedan od najbitnijih mehanizama putem kojih se strukture društva upisuju u individualne psihološke funkcije, Frank Furedi će otići toliko daleko da cijelu našu današnju kulturu nazove "kulturom straha". Danas prevladava strah: bio to strah od susjeda, strah od kriminala, strah od ulica grada, strah od navijača, strah od Drugog, strah od terorista, strah od budućnosti, strah od ptičje gripe, strah od globalnog zatopljenja itd., *ad infinitum*.

Zašto radije parfem straha, a ne gej-bomba?

Nije ni čudo da su stručnjaci u Pentagonu odlučili istražiti u kojoj mjeri feromoni mogu širiti miris straha. Naravno, njihov je argument da bi se rezultati tog istraživanja mogli koristiti u svrhu identifikacije sumnjivih osoba čija je razina straha povišena. Međutim, taj argument odmah pada u vodu ako, primjerice, iskoristimo hipotezu o "kulturi smrti" koja je upravo američke provenijencije: neki terorist samoubojica ionako se vjerojatno ne boji smrt, pa stoga kod njega razina straha i neće biti povišena. Stoga je jasno da bi "parfem straha" zapravo mogla iskoristiti vojska, koji bi uz samo nekoliko litara koncentrata mogla izazvati masovnu paniku u zemljama Bliskog istoka. No čak je i taj scenarij neuvjerljiv: što će ti neprijatelj koji te se boji, bolje je onda iskoristiti gej-bombu pa da te neprijatelj voli. Dakle, jedini mogući odgovor je korištenje "parfema straha" na vlastitoj populaciji.

Ako bolje promislimo, to je već na djelu. O tome ne govore samo pooštrene mjere sigurnosti na svim aerodromima u SAD-u (i u svijetu, da se ne zavaravamo), nego i vijesti poput onih da su vlasti Los Angelesa kanile mapirati – i time nužno segregirati – čak pola milijuna muslimanskog stanovništva na tom području. Ako u obzir uzmemo i sve veći strah od onoga što se naziva *homegrown terrorism*, dakle terorizam koji "raste kod kuće", onda je jasno da sumnja više nije ograničena samo na muslimansko stanovništvo. Odsada su svi potencijalni teroristi. Zar o tome najbolje ne govori slučaj Andreja Holma koji je u zatvoru završio doslovno zato jer na sastanak s kolegama nije nosio mobitel i jer je upotrebljavao *a priori* sumnjivu riječ "gentrifikacija"?

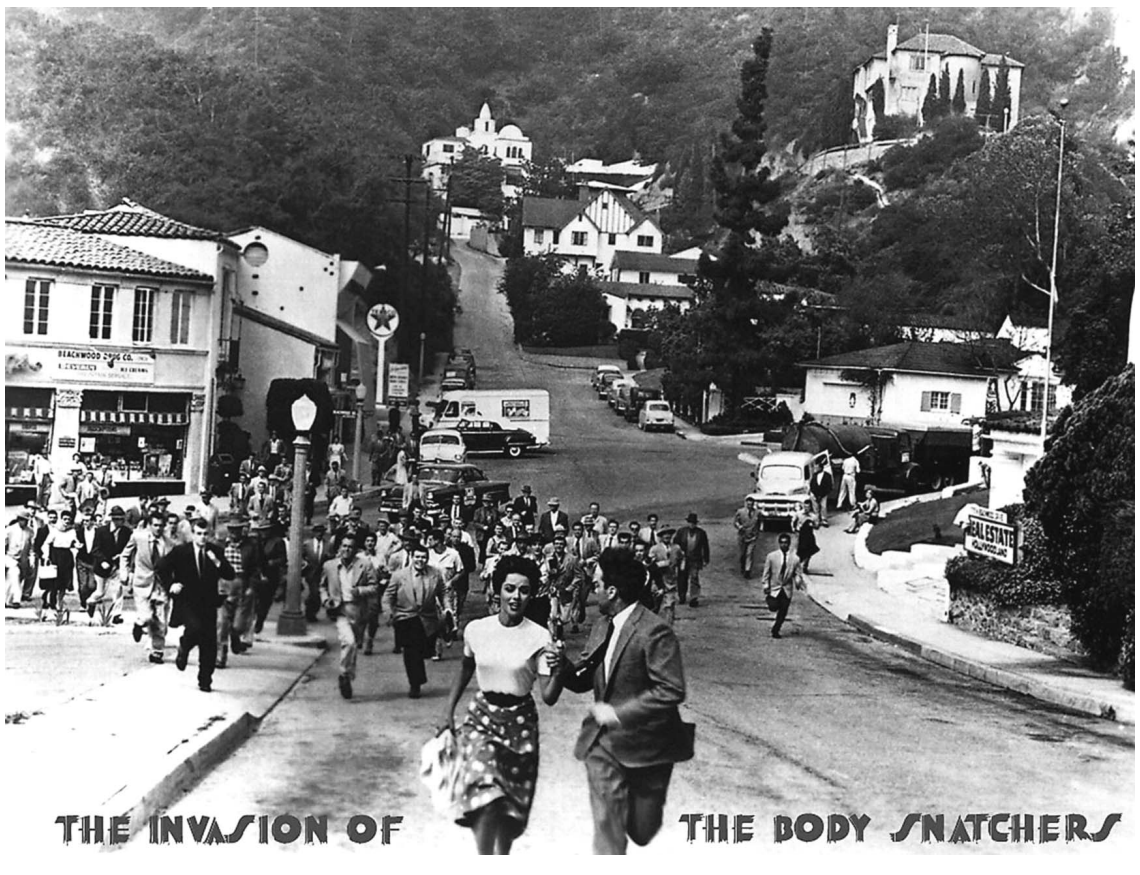
U tom smislu paradigma nove američke politike egzemplificirane "parfemom straha" nisu noviji distopijski filmovi poput *28 dana poslije* (D. Boyle, 2002.), *Zaselak* (M. N. Shyamalan, 2004.) ili *Djeca čovječanstva* (A. Cuarón, 2006.). U njima neprijatelj još vreba izvan naših granica, a ako je već unutar naših granica on je još drukčiji (što nam ide u korist, jer ga možemo prepoznati). Umjesto toga, paradigma današnje "kulture straha" je jedan stari SF-klasik iz pedesetih – *The Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956.), ili u prijevodu – *Invazija kradljivaca tijela*.

Invazija kradljivaca tijela

Radnja je na prvi pogled banalna: u malom kalifornijskom gradiću odjednom lokalnom doktoru Milesu Bennellu (Kevin McCarthy) dolaze pacijenti koji se žale da više ne prepoznaju svoje bližnje – štoviše, čini se kao da su oni uljezi. Slična iskustva ima i Bennellova nekadašnja ljubav Becky Driscoll (Dana Wynter), koja traži pomoć za svoju rođakinju. Premda ih gradski psihijatar uvjerava da to nije ništa drugo nego "epidemijska masovna histerija", Bennell i njegova družica uskoro otkrivaju da su se stanovnici grada doista promijenili, odnosno da su uistinu u njima uljezi koji su zapravo ubili njihovu dušu i zaposjeli tijelo. Ispostavlja se da su ih zaposjeli izvanzemaljci, tzv. *Pod People* koji su identični normalnim ljudima, a razlikuju se tek po jednoj karakteristici – slično kao što u *Blade Runneru* Philipa K. Dicka kiborzima nedostaje mogućnost empatije, tako ovima nedostaje bilo kakvo pokazivanje emocija.

Izvanzemaljci rade na tome da zaposjednu sve ljude. Jedini način da se ljudi odupru tome jest da ne zaspu, jer tek u stanju spavanja izvanzemaljci mogu potpuno preuzeti tijelo. Iz tog razloga glavni se likovi filma cijelo vrijeme, izuzev konstantne sumnje da bi neki sugrađanin zapravo mogao biti izvanzemaljac, bore s time da ne zaspu. Klimaks filma je kad Becky u jednom trenu, skrivajući se od izvanzemaljaca, zaspe. Bennell to otkriva i sav izbezumljen trči prema autocesti vrišteći prolazećim automobilima da su grad opsjeli izvanzemaljci, te u jednoj sceni vrišti u kameru: "Oni su već ovdje! Ti si sljedeći!".

Dakle, ono čime nas *Invazija kradljivaca tijela* vraća na trenutačnu "kulturu straha" nije ništa drugo nego "izvanredno stanje" u kojem stalno moramo biti na oprezu nije li naš susjed, koji je inače po svemu jednak nama, slučajno Drugi (terorist, zločinac, Srbin, peder – kako god). Vijest o američkom "parfemu straha" u tom smislu – ma koliko se na prvi pogled mogla činiti smiješnom – nije ništa drugo nego najbolja potvrda Furedijeve teze o novoj paradigmi u svjetskom društvu.



Duše na internetu

The Onion

Iskušajte Yahoo pretraživanje duše, izvrsnu novu uslugu koja otkriva što se nalazi duboko u vašem srcu, i ni za živu glavu ne otvarajte e-mail koji vam šalje vaša teta. Radije pogledajte koji se novi vlažni otvori nude na ljudskim tijelima

Slučajno otvoren tetin e-mail

CHICAGO – Inače rutinsko pregledavanje elektroničke pošte pošlo je po krivu kada je studentica Gwen Petersen (20) slučajno otvorila poruku koju joj je poslala njezina teta Sophie iz Michigana, izvori su izvijestili u ponedjeljak.

Nakon što je ispravno prepoznala pošiljatelja kao KalamazooLady5237@aol.com odnosno sestru svoje majke i 57-godišnju školsku psihologinju koja je prisustvovala njezinu rođenju, Petersen je pokušala izbrisati neželjenu poštu kao toliko puta dotad. Međutim, samo jedan pogrešan klik mišem pokrenuo je muke koje su zadesile Petersenin *Inbox* na nekoliko minuta i gurnule studenticu povijesti u HTML svijet u koji nikad nije namjeravala zaviriti.

"Kliknuvši na poruku, shvatila sam što sam učinila, no tada je već bilo prekasno", Petersen je rekla novinarima nedugo nakon nesreće. "Uz toliko vremena koje sam provela pričajući s njom za njezin rođendan i za Dan zahvalnosti, nešto poput ovog moralo se dogoditi. Trebala sam biti pažljivija."

Čim se pješčani sat na njezinu računalu prestao okretati, Petersen se izložila nepreglednim sažecima masovne lančane poezije, šalama na račun kućnih ljubimaca i inspirativnim aforizmima s nejasnim religioznim podtekstom. Odmah zatim zamijetila je da taj e-mail sadrži i pozadinu s patkama iz animiranih filmova kao i brojne pogreške u tipkanju te golemi natpis *Ovo će vam se svidjeti!* ispisan živahnim slovima u duginim bojama.

Osim toga, u e-mail je ubačena i srednje duga verzija pjesme *Vjetar pod mojim krilima.*

"Možda me omeo mamurluk ili moja cimerica", rekla je Petersen, koja je, nakon što je vidjela kako se oko 17 različitih privitaka polako otvaraju protiv njezine volje, počela listati dvije stranice adresa na koje je poruka prethodno bila proslijeđena. "Šarena slova, smajlići, šest uskličnika nakon naslova *Sitnica koja će vam uljepšati dan…* Kad samo pomislim da se sve to moglo izbjeći."

Iako je e-mail obistinio njezin najveći strah od primitka pošte od njezine jedine živuće tete, izvori bliski Petersen izjavili su da se ona, nakon što se pojavio i pokretni animirani dar u obliku medvjedića iz crtanog filma grčevito mašući šapom tamo amo, više nije mogla odlijepiti od ekrana.

"Jednom kad je počela listati stranice postala je poput srne koju su nasred ceste zaslijepila svjetla automobila", rekla je Petersenina cimerica Kay Chiang, koja je posvjedočila Petersenovom nehotičnom izlaganju najmanje pet nasmijanih mačkica i popisu razloga zašto su tete bolje od kolača. "Ne razumijem čemu takva frka. Naučila sam je kako se koristiti filtrom za neželjenu poštu mjesecima prije nego se ovo dogodilo. Ja sigurno ne primam e-mailove od svoje kume jednom na tjedan."

Budući da se njezina teta služi markom računala za koje, prema Petersen, "nitko nikad nije čuo", e-mail je također sadržavao i nekoliko privitaka koje operativni sustav Petersenina prijenosnog računala nije mogao prepoznati, a daljnji zakašnjeli sadržaji pristizali su u nerazumljivim šiframa. Na žalost, montirana videosnimka beba prekrivenih sapunicom koje plešu na pjesmu *Splish Splash* sama se daunlodala i odmah pokrenula.

Gledajući unatrag na tu nesreću, Petersen je priznala da može kriviti jedino samu sebe zbog tog neugodnog položaja u kojem se našla.

"Zapravo, krivnja je samo moja", rekla je Petersen. "No, jednom kad sam ugledala e-mail, pomisao na tetu Sophie koja s papučama na nogama sjedi za svojim malim stolnim računalom u svojoj podrumskoj sobi smijući se dok upisuje moju adresu, jednostavno je bila previše za mene. Oduzela je svaki atom energije koji mi je preostao kako bih zatvorila aplikacije koje je e-mail pokrenuo pa sam pritisnula 'odgovori' i upisala 'Smiješno! Hvala! Pusa! Gwen!", rekla je Petersen.

Početno skeniranje antivirusnim programom pokazalo je da se Petersenino računalo zarazilo s više od 25 različitih virusa.

Yahoo lansirao pretraživač duše

SUNNYVALE, Kalifornija – U nadi da će ih to izbaciti na sam vrh rastućeg konkurentskog tržišta, internetski portal Yahoo uveo je uslugu pretraživanja duše u svoju široku liniju pretraživača, direktori tvrtke objavili su u ponedjeljak.

"Uz mogućnost pretraživanja milijardi misli, iskustava i emocija koje sačinjavaju ljudsku psihu, nova Yahoo tražilica pomaže korisnicima da brzo i jednostavno otkriju što se nalazi u njihovoj nutrini", rekao je izvršni direktor Yahooa Terry Semel. "Sve one duge noći razmišljanja o vlastitom mjestu u svemiru sada su stvar prošlosti."

Glavni konkurent Yahooa nedavno je predstavio dvije nove napredne tražilice: Google Local koja izdvaja rezultate pretraživanja iz određenog zemljopisnog područja te Google Personalized Search koja omogućuje korisnicima kreiranje profila svojih interesa koji će utjecati na rezultate pretraživanja. No, Semel tvrdi da je nova Yahoo tražilica "mnogo preciznija".

"Kako se količina informacija na Internetu povećava, korisnici žele tražilicu koja će im osigurati rezultate koji njima osobno nešto znače", rekao je Semel. "Iskušajte Yahoo pretraživanje duše, izvrsnu novu uslugu koja otkriva što se nalazi duboko u vašem srcu, koristeći pristupačno sučelje već poznato obožavateljima Yahooa."

"Nekoć je pretraživanje duše bio mukotrpan i dugotrajan proces", rekao je Semel. "Pretraživanje duše često je zahtijevalo putovanje po Europi, katastrofalne dugoročne veze s inkompatibilnim partnerima te godine skupe psihoterapije", rekao je Semel. "Što je još gore, proces pretraživanja često je uključivao i depresiju, nisko samopouzdanje i duboku sumnju."

Semel je nazvao stari način potrage za smislom "logističkom noćnom morom".

"Svako pitanje koje biste si postavili kao da je imalo tisuće mogućih odgovora", rekao je Semel. "Zato smo osmislili način da poredamo rezultate po važnosti i smjestimo ih po kategorijama poput 'religija' ili 'seksualnost'. Nakon korištenja Yahoo pretraživača duše, provođenje samoispitivanja bez računala bit će smiješno poput staromodnog ručnog vođenja knjiga."

Nova tražilica je i podesiva tako da korisnici mogu namjestiti pretragu kako bi izmjerili svoje duše do različite dubine odnosno došli do površnih ili velikih otkrića. Također, mogu prilagoditi i sigurnosne postavke kako bi se zaštitili od opasnosti da izlože svijetu svoje gole duše, a nadzor roditelja može se omogućiti kako bi se djecu odvratilo od samoispitivanja.

Nova je usluga brzom vezom spojena s postojećom Yahoo mrežom izravno povezujući pretraživač duše sa sličnim informacijama na HotJobs, Yahoo! Shooping i Yahoo! Travel omogućujući korisnicima da promijene svoje živote jednim jednostavnim pretraživanjem duše.

Iako osobnih oglasa još nema, Yahoo radi na razvijanju tražilice koja će omogućiti pronalazak srodne duše za otprilike 300 milijuna korisnika.

Semel priznaje da dušom, koja se izvrsno dade pretražiti, ipak nije tako lako upravljati. Još postoje opasnosti u obliku samozavaravanja, dušom prenosivog virusa *O-čaj*, te brojnih skočnih oglasa koji nude brza rješenja za probleme korisnika.

"Zasigurno će doći i do smetnji, ali nismo previše zabrinuti", rekao je Semel. "Mi u Yahoou imamo dovoljno iskustva s istraživanjem okruženja prepunog laži, nabacanih beskorisnih informacija i zaista strašne pornografije. Mislim da ni s ljudskom dušom neće biti većih iznenađenja."

Rane ocjene korisnika zasad su vrlo pozitivne.

"Priznajem, bio sam skeptičan", rekao je bivši bostonski investicijski bankar Royce Creighton. "No, nakon dvije minute na Yahoo pretraživaču duše, otkrio sam da to što si rođen u obitelji bankara ne znači da i ti moraš biti bankar. Pola sata naprednog pretraživanja duše pomoglo mi je da pronađem kupca za kuću, farmu alpaka na prodaji u Wyomingu i poznatog specijalista za akupunkturu u Cheyenneu. Nikada nisam bio sretniji… I sve sam to našao u svojoj unutrašnjosti koristeći Yahoo!"

"Uz mogućnost pretraživanja milijardi misli, iskustava i emocija koje sačinjavaju ljudsku psihu, nova Yahoo tražilica pomaže korisnicima da brzo i jednostavno otkriju što se nalazi u njihovoj nutrini", rekao je izvršni direktor Yahooa. "Sve one duge noći razmišljanja o vlastitom mjestu u svemiru sada su stvar prošlosti"

Narod otporan na pornografiju zahtijeva nove tjelesne otvore koje će gledati

WASHINGTON – Zamoreni pogledom na ono što se nekoć smatralo običnim tjelesnim otvorom, pornografijom zasićeni Amerikanci u ponedjeljak su objavili izvješće u kojem traže nove tjelesne otvore koje bi gledali. "U ovom je trenutku gledanje anusa, vagine ili privlačnih usta postalo tako uobičajeno da ne golica ništa više od očijukanja, recimo, laktom", piše u izvješću u kojem se također nalazi i popis zahtjeva koji posebno navode da bi novi tjelesni otvori, smješteni bilo gdje na tijelu, morali biti prekriveni nekim komadom odjeće ili umotani tijekom većeg dijela dana tako da promatrač postane što nestrpljiviji iščekujući eventualno razodijevanje kada će se odjeća zavodnički skinuti. "Ako je ikako moguće, voljeli bismo neku vrstu otvora koji bi se sam vlažio, a koji može dovoljno čvrsto stegnuti prste i strana tijela, ali i da također zjapi dovoljno široko da može primiti ljudsku glavu." Prema povjesničarima pornografije, takvog zahtjeva javnosti nije bilo još od 1989., kada je nacionalna *mainstream* pornografska industrija umirila publiku otkrivši prvo prohodno dupe.

S engleskoga prevela Maja Klarić.

Kulturna politika

Interkulturni gradovi

Biserka Cvjetičanin

Interkulturni grad prihvaća raznolikost kao normu, pravilo i pomaže cjelokupnoj populaciji – manjinama kao i većini – u afirmaciji njihova nasljeđa i identiteta. Interkulturni grad oblikuje obrazovne, socijalne i kulturne politike, politike zapošljavanja i stanovanja kao i sve druge politike i javne prostore, omogućujući populaciji različitog kulturnog porijekla razmjenu, miješanje i interakciju na produktivan i stvaralački način. Strukture i mehanizmi javne konzultacije, rasprave i odlučivanje, predstavljaju kulturno miješanje zajednice i omogućuju bavljenje pitanjima kulturne raznolikosti. Interkulturni grad ne izbjegava kulturni sukob, nego ga prihvaća i razvija načine njegova rješavanja, često na razini samih građana

Vijeće Europe pokrenulo je početkom 2008., zajedno s Europskom komisijom (Program kulture), projekt mreže interkulturnih gradova. U veljači 2008. izašao je prvi broj biltena pod nazivom *Interkulturni gradovi* koji u uvodnom dijelu postavlja nekoliko pitanja važnih za funkcioniranje gradova: Mogu li gradovi naučiti razumijevati kulturnu raznolikost kao šansu, a ne kao prijetnju? Kako gradovi mogu raznolikost učiniti svojom prednosti? Može li grad postati središte kolektivnog identiteta, premostiti etničke i religijske identitete? U okviru projekta o interkulturnim gradovima, više pokusno odabranih gradova, na primjer, Craiova (Rumunjska), Lublin (Poljska), Lyon (Francuska), Subotica (Srbija), Neuchâtel (Švicarska), analizirat će vlastite politike i razvijati transverzalne interkulturne strategije kako bi mogle odgovoriti izazovima svijeta u promjeni.

Pristup koji Vijeće Europe afirmira pokazuje da se kulturna raznolikost shvaća kao dinamičan proces koji se suočava s brojnim izazovima kao što su: (1) pokušaj reduciranja kulturne raznolikosti na "raznolikost kultura", nasuprot interkulturnom dijalogu kao paradigmi otvaranja kultura, (2) korištenje kulturnih razlika u destruktivne svrhe/sukobe, (3) marginalizacija određenih društvenih grupa i naroda. Interkulturni dijalog znači interakciju, kao što naglašava Seyla Benhabib u knjizi *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era* (2002.), "kulture se formiraju kroz kompleksne dijaloge i interakciju s drugim kulturama".

Interkulturni dijalog u središtu

U ostvarenju interkulturnog dijaloga značajnu ulogu imaju mreže. One omogućuju upoznavanje i primjenu različitih pristupa problematici koja je svima zajednička, što vodi spoznaji o međuovisnosti kultura. Stoga Wolfgang Welsch navodi da su "kulture danas krajnje međusobno povezane i zapletene jedne u druge" (u *Featherstone*: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 1999.). Inicijativa Vijeća Europe u pokretanju mreže interkulturnih gradova u tom je smislu još značajnija.

Vijeće Europe daje širu (aproksimativnu) definiciju interkulturnog grada. Interkulturni grad ne zadovoljava se samim postojanjem kulturne raznolikosti, već je koristi kao izvor dinamizma, inovacije, stvaralaštva i razvoja. Raznolikost je srž njegova identiteta. Interkulturni grad prihvaća raznolikost kao normu, pravilo, i pomaže cjelokupnoj populaciji – manjinama kao i većini – u afirmaciji njihova nasljeđa i identiteta. Interkulturni grad oblikuje obrazovne, socijalne i kulturne politike, politike zapošljavanja i stanovanja kao i sve druge politike i javne prostore, omogućujući populaciji različitog kulturnog porijekla razmjenu, miješanje i interakciju na produktivan i stvaralački način. Strukture i mehanizmi javne konzultacije, rasprave i odlučivanje, predstavljaju kulturno miješanje zajednice i omogućuju bavljenje pitanjima kulturne raznolikosti. Interkulturni grad ne izbjegava kulturni sukob, nego ga prihvaća i razvija načine njegova rješavanja, često na razini samih građana. Politički lideri i mediji promiču razumijevanje raznolikosti kao prednost, potiču građane na takvo shvaćanje i na razvijanje zajedničkog identiteta zasnovanog na pripadnosti interkulturnom gradu.

Konferencija o interkulturnim gradovima u Liverpoolu

O interkulturnom gradu sve je opsežnija literatura, ovdje moramo spomenuti knjigu Phila Wooda i Charlesa Landryja (*The Intercultural City. Planning for Diversity Advantage*, 2007.), a također se organizira niz konferencija, na primjer konferencija o interkulturnim gradovima koja će se početkom svibnja održati u Liverpoolu kao službeni britanski događaj u okviru Europske godine interkulturnog dijaloga 2008. Cilj je konferencije pokazati kako različite kulture mogu živjeti zajedno i koje ekonomske, društvene i kulturne prednosti donosi njihovo miješanje i interakcija, što je, naglašava se i u biltenu Vijeća Europe, "ključno pitanje za odgovorne u planiranju i obnovi, za lokalnu ekonomiju, koheziju zajednice, obrazovanje i kulturne službe".

Liverpool je ove godine Europski grad kulture i ovaj status nastojat će iskoristiti, piše Peter Stanford u *The Independent*, da prekine vrtoglavi pad privrednih aktivnosti. Promjena je evidentna, grad je u punoj preobrazbi. Svagdje su prisutne dizalice, završavaju se brojne gradnje, čak su se, nakon desetak godina, i brodovi vratili. Naravno, kod nekih postoji strah da će se, kada 1,7 milijuna posjetitelja Europskog grada kulture, koliko se očekuje, napusti međunarodni aerodrom "John Lennon", grad Liverpool ponovo suočiti s padom. Međutim, cilj je prije svega ponovo dinamizirati grad koji sada ima veliku priliku predstaviti svoje stvaralaštvo, pjevače, pisce, glumce, glazbenike, a također i ostvariti projekt *Liverpool One* (koji se procjenjuje na gotovo jednu i po milijardu eura), što će pridonijeti globalnoj renesansi grada. Diskusije koje će se u Liverpoolu voditi o interkulturnim gradovima sigurno će predstaviti raznolikost i urbani život na nov način.

faki 11

Festival alternativnog kazališnog izričaja

Zagreb, od 20. do 25. svibnja 2008.

Prijavi predstavu do 1. travnja 2008.

www.attack.hr/faki

Second Front

Umjetnost u (sve stvarnijem) Second Lifeu

Domenico Quaranta

Na prvi pogled može se činiti da je riječ o pop hibridu *X-Mena* i Četiriju jahača Apokalipse iznova sagledanom uz pomoć pretjerane i postmodernističke estetike virtualnoga svijeta kao što je Second Life. Upravo suprotno. Oni su *prva skupina performerske umjetnosti u Second Lifeu*, ozbiljni momci, umjetnici u praksi, kustosi i znanstvenici u stvarnom životu koji su odlučili iskazati performativne mogućnosti što ih nudi javni virtualni prostor koji raste impresivnim tempom i koji je ispunjen medijskim agencijama, trgovinama, proizvodima, brendovima i stanovnicima.

Second Front (http://slfront.blogspot.com) službeno utemeljen 23. studenoga 2006. okupljao je nove članove sve do nedavno. Danas su oni: Wirxli Flimflam tj. Jeremy Owen Turner; Tea Chenille tj. Tanya Skuce; Man Michinaga tj. Patrick Lichty; Alise Iborg tj. Penny Leong Browne; Tran Spire tj. Doug Jarvis; Great Escape tj. Scott Kildall; Lizsolo Mathilde tj. Liz Pickard; Gazira Babeli tj. Classified.

Pozornost medija "u svijetu" dolazi brzo, iako se ne čini da Second Front ulaže mnogo truda u komunikaciju: njihovi prvi performansi instalirani su, nenajavljeni, u javnim prostorima, pred malobrojnom, nesvjesnom publikom. Zatim, gotovo odmah (5. siječnja 2007.) dolazi velika intervencija realizirana u Ars Virtua Gallery – najzapaženijoj galeriji suvremene umjetnosti u Second Lifeu – za otvaranje vizionarske instalacije američkog umjetnika Johna Craiga Freemana (JC Freemont u Second Lifeu). I mnogi drugi performansi...

Reći da Second Front otvara nove puteve u neistraženom teritoriju nije samo retorika, a opušten, neskroman i pomalo pankerski način na koji to rade definitivno nije retorički. Njihovo najvažnije obilježje je otvorenost: otvorenost i pluralnost vizija i perspektiva, što je prilično očito u ovom razgovoru (u kojemu je gotovo svatko od njih odlučio dati svoj odgovor na isto pitanje). Otvoreni su u pitanju širokog raspona intervencija, od ponovnog odigravanja preko improvizacije do kodiranog izvođenja; otvoreni po pitanju različitih načina oblikovanja svojeg rada za umjetničku publiku, od otisaka preko videa sve do prijenosa uživo. Oni upravo rastu pred našim očima. I, budite uvjereni, imaju u pripremi dobre stvari.

Između kodiranja i improviziranja

Što je Second Front?

– **Man Michinaga:** Second Front je međunarodna performerska umjetnička skupina čije je jedino mjesto djelovanja online svijet, Second Life. Članovi Second Fronta su iz Vancouvera, St. Johnsa, Chicaga, New Orleansa, Milana... i rade s brojnim umjetnicima iz različitih dijelova svijeta.

– **Wirxli Flimflam:** Od 14. siječnja Second Front stekao je službeni legitimitet od tabloida *The Ava-Star* (koji je u vlasništvu *Die Zeita* iz Njemačke) kao "prva performerska umjetnička skupina u Second Lifeu". To nas zapravo čini ekvivalentom Fluxusa – možda bi nam se mogao nadjenuti nadimak SLuxus. Taj iznenadni zamah od osnutka do slave bio je prilično fascinantan otkad je Second Front službeno utemeljen 23. studenog 2006. Kada je riječ o detaljnijoj predodžbi o Second Frontu, neki ljudi u Second Lifeu mogli bi nas pomiješati sa skupinom za "performativne umjetnosti" umjesto sa skupinom za "performerske umjetnosti". Mi nismo cirkuska točka a ni plesna ni kazališna trupa iako bi naša umjetnička praksa mogla površno nalikovati tim drugim performativnim djelima u nekim situacijama.

– **Tran Spire:** Second Front je mreža za performans zainteresiranih umjetnika koji istražuju nove i drukčije okoline, osobito online 3D animirani svijet igara Second Lifea. Članovi su se okupili uz pomoć stotina osobnih veza što su postojale tijekom prvih dana utemeljenja skupine. Ta se dinamika mijenjala i preobrazila da bi uključila inačice članstva na temelju toga tko je dostupan i kakvu prisutnost može izvesti s ostalima.

Što za vas znači raditi performanse u Second Lifeu?

Second Life izrastao je u kratkom vremenu od višekorisničke igre u izuzetan društveni i financijski fenomen s "populacijom" od više od 1,6 milijuna ljudi i virtualnom ekonomijom koja se mjeri u milijunima (stvarnih!) dolara. To nije samo virtualni svijet ili mjesto za online zabavu, nego i mjesto za posao, zabavu, odmor... Odnedavno u njemu djeluje i Second Front - prva skupina performerske umjetnosti u Second Lifeu

Mislim da je Second Life prvo mjesto za koje možemo reći da je u njemu ponekad naše djelovanje *zaista važno*, tj. da *ima utjecaja*, i to je vrlo zbunjujuće

Imate li probe ili više volite improvizaciju? Radite li s kodiranjem ili jednostavno radite ono što svi ostali avatari čine?

– **Alise Iborg:** Do sada smo radili oboje. Mislim da to ovisi o tome kakvu vrstu performansa želimo napraviti. Ako je bolje improvizirati, vjerojatno ćemo to i raditi. Svaki način ima svoje prednosti i mane. S unaprijed snimljenim performansima možemo pronaći sitne detalje i izrežirati, tj. montirati stvari koje ne želimo da publika vidi. No, s improviziranim performansima, djelo dobiva vlastiti život potaknut kreativnom energijom naših izvođača što se zaista i vidi. Isto tako, mnogo puta upravo iznenađenja i nenamjerni postupci pridonose tome da djelo zaista oživi!

– **Man Michinaga:** Izvođenje performansa u Second Lifeu daje Second Frontu mogućnost da radi na razinama na kojima inače ne bi mogli raditi da je u pitanju fizički svijet, a često ima mogućnost nastupati pred širom publikom. Razina naše pripremljenosti ovisi o kontekstu događaja.

Kada je riječ o tome koristimo li kodiranje ili ne, Second Front upotrebljava rastući skup na kodiranju utemeljenih intervencija u svojim performansima, zahvaljujući našoj doajenki Mami Gaz Babeli. Po pitanju naših avatara i potpora, gotovo ništa što koristimo nije "standardno", no neki od nas zadržavaju nekoliko osnovnih rekvizita poput posebnih krila ili čak rekvizita starih početnika poput kose kao znaka njihove prošlosti kao novopridošlica u Second Lifeu.

– **Wirxli Flimflam:** Kada uvježbavamo i planiramo scenarije za događaje namijenjene široj publici, još se moramo oslanjati na individualnu improvizaciju. Ništa nikada nije u cijelosti napisano u scenariju tako da svaki član može raditi neku "svoju stvar" te imati dovoljno prostora a ipak u isto vrijeme ne biti zbunjen po pitanju što bi trebao raditi. Koristimo se scenarijem i probama itd. kao vodičem koji pomaže performerskom članu da se osjeća sigurno s tematskim načinom s kojim želi improvizirati. To omogućava koheziju skupine i na optičkoj i na praktičnoj razini.

– **Great Escape:** Second Life nudi jedinstveni prostor za performans. Bez uobičajenih ograničenja tijela – uobičajenog središta performansa – i bez tradicionalne publike, možemo pokušati raditi i stvari za koje se prije smatralo da su nemoguće.

– **Tran Spire:** Performansi u Second Lifeu uvode varijable i situacije koje se međusobno nadopunjavaju te dalje razvijaju razumijevanje i shvaćanje koje članovi skupine dijele u vezi s osjećajem onoga što je stvarno. Uključivanjem u umjetni prostor online-igara izazovi da se bavite izvođenjem postaju uvelike povećani parametrima koji čine sučelje s kontekstom, ostalim članovima skupine, publikom i predloščima performansa, novim umjetničkim medijem. Svi tropi performansa dostupni su skupini da ih upotrebljava po volji, s ciljevima, nadati se, koji idu dalje od površine onoga što se može činiti očitim u svijetu oko nas.

– **Gazira Babeli:** Pravi performans počinje s logiranjem, a ostalo je snimka performansa. Avatar samo pokušava zaboraviti da je kod.

Mjesto performansa

Volite li za svoje performanse više javni prostor ili neku umjetničku instituciju?

– **Man Michinaga:** Second Front odabire svoja mjesta kako bi odgovarala kontekstu komada i performansa. U slučaju *Border Control*, to je napravljeno na Ars Virtua, dakle kontekst je bio onaj umjetničkog prostora. Za naše *Breaking News* i *Abject Apocalypse*, oni su bili *context-specific* (Reutersova zgrada i Zvijezda nad božićnim drvcem na američkoj NBC Rockefeller Plaza) i izvedeni su *in situ*, a proizvod je bilo dokumentiranje.

– **Wirxly Flimflam:** Osobno više volim prostrana i dobro poznata javna mjesta koja inače nisu uobičajena u kontekstu visoke umjetnosti. Tako, na primjer, IBM, Sears, American Apparel, Wired i Reuters su sve odlični primjeri one vrste mjesta za koja smatram da su za mene zaista inspirativna. Ponavljam, to je osobna sklonost, a ne nužno odraz Second Fronta kao skupine.

– **Great Escape:** To ovisi o prirodi performansa. Umjetnička galerija je zanimljiva zato što dovodi Second Life u fizički prostor. Mislim da je idealno prenositi performans u umjetničkoj galeriji i istovremeno se uključiti u specifično mjesto u Second Lifeu.

– Gazira Babeli: Umjetničkim galerijama možete biti dočekani dobrodošlicom uz povike, na javnim mjestima mecima. Više volim ovo drugo, jer smrt ne postoji u Second Lifeu.

Tko je publika?

Kakvu vrstu publike tražite? Mislite li da bi performans u Second Lifeu mogao isto tako biti prikazan i u stvarnom svijetu?

– Man Michinaga: Zanima nas "otvaranje" prema publici koju zanima Second Life kao i mogućnosti koje performerska umjetnost utemeljena na avataru može imati. Trenutačno Second Front izvodi performanse na hibridnim mjestima, kao što su istodobni događaji u njegovu domu, u BitFactoryju u Han Losou, i u fizičkim prostorima, kao što su Western Front u Vancouveru i čikaška Gallery 416. Zaista se nadamo da će osim naših performansa u Second Lifeu, Second Front imati postave svojih performansa, izričaja, videa i sitnica u fizičkom kao i u svim mogućim medijima. Ne želimo biti ograničeni medijima a isto tako želimo širiti našu radoznalost do najšire moguće publike.

– Great Escape: Jedna od stvari za koju mislim da nastojimo raditi jest propitivati prikrivene, sveprisutne pretpostavke o Second Lifeu i tome što znači biti virtualno biće u tom prostoru. Dominantni trend u Second Lifeu je kupovati, sklapati prijateljstva online i sudjelovati u virtualnoj ekonomiji. Mislimo da to može biti mjesto za jedinstveni umjetnički izričaj.

Na taj je način bilo tko u Second Lifeu odgovarajuća publika. Mogućnosti tog prostora nisu još potpuno istražene i zato mislim da su ljudi ondje skloniji performansima nego što bi bili u stvarnom životu. Zato što je sve to tako novo, imamo golem utjecaj na razmišljanje ljudi.

– Tran Spire: Sviđa mi se pomisao da je predodžba publike zamagljena mojim vlastitim sudjelovanjem u ovoj skupini. Svjestan sam činjenice da tijekom svih faza naših performansa od predprodukcijskih e-mail planova do video-proslava poslije, ja sam isodobno performer sa skupinom i publika za mnoge stvari koje se događaju. Sve što pridonosi propitivanju tog prostora i dihotomiji između tvorca i publike smatram zanimljivom stvari koju treba pratiti i proučavati.

– Alise Iborg: Tražimo publiku otvorena uma koja se ne boji biti dijelom performansa. I, apsolutno, Second Front može biti predstavljen u stvarnom svijetu. Pojam kojim se koristim da bih opisala tu intervenciju u stvarni svijet je "virtualno probijanje". Virtualno probijanje definiram kao dvosmjernu razmjenu između virtualnog i stvarnog, kroz koju mogu biti stvorena nova hibridna značenja. Stvaranje značenja više ne može funkcionirati unutar hermetičnih slučajeva stvarnog protiv virtualnog, nego postaje razmjena naprijed-natrag u kojoj ideje migriraju osmozom. Dok kao avatari Second Lifea postajemo stvarniji u virtualnom svijetu, isto tako kao ljudski stanovnici stvarnoga svijeta postajemo virtualnijima.

Po mome mišljenju, postoji nevjerojatna mogućnost za Virtualnu stvarnost da dovede u pitanje/opasnost vlastiti teritorij, ali da bi virtualna stvarnost proizvela značenje koje se razlikuje od onoga stvarnog i od prošlih umjetničkih društvenih praksi, te da bi postala medij koji proizvodi izvanredna i osebujna djela, dvojnost *stvarno protiv virtualnog* mora biti ogoljena. Tek ćemo tada moći sagledati virtualnu stvarnost ne kao simulaciju stvarnoga nego kao simulaciju sebe same.

– Gazira Babeli: Preferiram nesvjesnu publiku, publiku koja ne mora nužno razumjeti što se događa. Second Life je stvaran svijet.

Ispitivanje granica

Možete li mi reći nešto o performansima koje ste izveli dosad? Kako se vaš pristup izmijenio od prvog performansa?

– Man Michinaga: Kao i svaka eksperimentalna trupa, uvijek učimo i to utječe na naš proces performansa. Osim toga, mnogi od nas tek su se odnedavno uključili u performans *Breaking News*, pa je naš prvi performans bio zaista zanimljivo iskustvo. Ukratko, *Breaking News* bio je apsurdistički komad o osamnaestostoljetnoj ideji gradskog izvikivača izvedenoj najnovijim sredstvima vijesti 21. stoljeća. Izvikivanjem besmislenih naslova iz trenutka u trenutak, Second Front se nadao da će možda kompromitirati uobičajeni protok informacija u Reutersovu prostoru i možda (što je smiješno samo po sebi) upasti u ured samog Adama Reutersa! Drugom prilikom privukli smo publiku, jer su prolaznici zastajali i sjeli bi poslušati naše tabloidne naslove. Naravno (pretpostavljamo), nisu nas shvaćali ozbiljno. Za *Border Control* znali smo da ćemo imati publiku i da ćemo morati ispuniti sasvim određeno vremensko razdoblje detaljnom orkestracijom - eksperimentirali smo u *BitFactory*, uvježbavajući niz vinjeta koje odgovaraju kontekstu instalacije *Mexican Border* JC Fremonta & Rain Coalcliffa. Prvi čin, *Border Patrol* bio je dadaistički performans o rastućoj militarizaciji granica diljem Sjeverne Amerike. Nakon toga uslijedio je *Red Rover*, djelo o stvaranju granice u tradicionalnoj dječjoj igri, no, u našem slučaju granica je odlučila srušiti publiku umjesto obrnuto. Posljednji, završni čin, *Danger Room* bio je djelo osmišljeno da nadahne geštalt opasnosti i kaosa u doba Terora, no, neočekivano, kaos je eruptirao a simulacija se zapravo slomila, da li našim postupcima ili kombinacijom nas i publike nije zapravo jasno.

Pristupi za ta dva rada prilično su različiti, jer je jedan *ad hoc,* a drugi slijedi postavljenu koreografiju i scenu. Mijenjamo li se? Naravno, ne bi bilo zanimljivo da se ne mijenjamo. Usvajamo nove stvari svakim performansom, i dok određene stvari postaju sve lakše, trudimo se pomicati granice još više u drugim područjima.

– Tran Spire: Volim misliti da je dio scenarija svakog performansa napisan u programskom kodu mjesta ili okoline u koju je smješten. To omogućava da na sadržaj utječu ne samo umjetnički ili neumjetnički kontekst, nego i različiti tereni koji mogu postojati u stvarnom životu jednako kao i u Second Lifeu.

Druge umjetnosti u Second Lifeu

Što mislite o umjetnosti u Second Lifeu? Je li performans jedini mogući način stvaranja umjetnosti ondje?

– Man Michinaga: Apsolutno nije. Dok Second Life ima ograničenja kao i svaki medij, članovi Second Fronta uzbuđeni su kada vide da pojedinci rade u mnogim različitim formama izražavanja, kao što su živa glazba, "slikarstvo", kiparstvo, pa čak i vatrometi i zračni balet. Iako je Second Life razmjerno nov, mogućnosti za izražavanje u virtualnim svjetovima tek treba potpuno istražiti. Upravo je zato nastao Second Front!

– Wirxli Flimflam: Kontekst je ovdje iznimno važan. Dio onoga što čini sam Second Life onime što jest činjenica je da se svaki trenutak doima kao dio performansa. Činjenica da sve može biti podložno prilagodbama u Second Lifeu jednako kao i činjenica da na sebe možeš staviti ama baš svaki predmet pojačava moj osobni dojam da je umjetnost performansa "najautentičniji" medij Second Lifea u onom grinbergijanskom smislu.

– Great Escape: Upravo sada, galerije Second Lifea uglavnom repliciraju slike i skulpture, osnažene vizualnim efektima u Second Lifeu. To je ono što biste očekivali s prvom generacijom stvaranja umjetnosti u bilo kojem novom mediju. Mislim da je ono što smo do sada vidjeli u Second Lifeu samo djelić onoga što sadrži budućnost.

– Alise Iborg: Apsolutno ne. Second Life je ponudio mogućnost svakome da stvara u virtualnoj stvarnosti što znači da postoje neograničene mogućnosti za kreativnost i za dosad neviđena djela. Po mome mišljenju, virtualna stvarnost sama je po sebi novi medij, ali ono što je jedinstveno kod virtualne stvarnost jest njezina tehnologija, ona može stvoriti djelo koje je sposobno osloboditi se spram prošlih umjetničkih praksi, iako, također postoje zapanjujući putevi stvaranja referiranjem na prošle umjetnike i djela. Na primjer, naš performans *Posljednja večera* prisvaja jedan od najkanonskijih religijskih događaja tako što stvara događaj prežderavanja i povraćanja same umjetnosti!

- Gazira Babeli: Second Life je okvir-prostor koji može uključiti razne vrste umjetničke perverzije. Ipak, nazivam to performansom. No, ako nađete bolju definiciju, molim vas, obavijestite me.

Fantastična država snova

Kakav je vaš odnos s vašim "likom" u stvarnom životu/svijetu?

– Man Michinaga: Zapravo ne postoji. Patrick Lichty ne postoji. Samo sam ja stvaran i kontroliram ga. No, ozbiljno, odnos između Mana i Patricka potpuno je u skladu s mojim životom u virtualnoj stvarnosti. Vrlo sam osjetljiv na kontekst, i način na koji djelujem u jednom kontekstu može se znatno razlikovati od onoga u drugom. U Second Lifeu smatram da čovjek treba biti "pun života" i to je ono što Man jest – on je snažna mračna figura – dijelom anđeo, dijelom rock zvijezda, dijelom arhitekt, dijelom glumac. To jest, sve ono što ti Second Life omogućuje da budeš ako tako želiš. Mislim da većina članova Second Fronta to radi s velikom učinkovitošću i samopouzdanjem. Moja najveća briga je "rizik Umjetnika", to jest, protjecanje između svjetova koje omogućujem stvaranjem potencijalno kontroverzne umjetnosti u Second Lifeu. Mislim da je Second Life prvo mjesto za koje možemo reći da je u njemu ponekad naše djelovanje *zaista važno*, tj. da *ima utjecaja*, i to je vrlo zbunjujuće.

– Great Escape: Mislim da moj avatar Great Escape zauzima neobičan kutak u mojoj podsvijesti. Na mnogo načina Second Life funkcionira kao fantastična država snova. Možemo letjeti, teleportirati se te sakupljati kuće i automobile. Moj avatar ima ljubičastu kožu i vatru što izlazi iz kose. Kada navečer odlazim spavati, slike drugih članova Second Fronta ispunjavaju moju glavu. Dakle, za mene je moj avatar ugrađen u moju psihu, više nego što bi ibo moj produžetak.

– Wirxli Flimflam: Na mnogo načina, odnos između Wirxlija i Jeremyja mnogo je bliži nego što bi čovjek mogao pomisliti kada me prvi puta vidi. Namjerno sam želio Wirxlija učiniti više *alienom* nego ljudskim bićem ili možda nekom vrstom "post-čovjeka" prve generacije. Također sam čitao o stereotipnom šamanu u većini kultura koji je rodno-neodređen... Dakle, u mom slučaju ovdje postoji lagani odmak od mene u stvarnom životu.

–Tran Spire: Više volim triangulirati, dimenzionalno prebacivati svoj odnos sa svakim od entiteta koji sebe konstituira kao verziju moje osobnosti. Dakle, čekam da dvojica rasprave a zatim upitaju mene da se pridružim nekom razgovoru. Zanimljivo mi je čuti što su smislili i kako definiraju sebe u smislu postojanja u prostorno-vremenskoj ravnini te prepoznaju li jedan drugoga.

– Gazira Babeli: Moje tijelo može hodati bosonogo, no mom avataru su potrebne cipele.

S engleskoga prevela Lovorka Kozole. Tekst je objavljen na web stranici http://rhizome.org/discuss/view/24830. Oprema teksta redakcijska.

in memoriam

Alain Robbe-Grillet

Uvijek sam pisao samo o sebi

Thomas McGonigle

U povodu smrti klasika francuskog novog romana objavljujemo njegov intervjuu iz 2003. u kojem govori o svojim djelima koja zahtijevaju filozofsku naobrazbu, književnom ustrajavanju, erotici, suvremenoj djeci, optimizmu i pesimizmu te o svome pedesetogodišnjem braku

Kako se vaše čitanje romana* Gume *promijenilo od prije pedeset godina do sada?

– To djelo obilježava velika postojanost, a ipak mislim da je isto tako i promjena velika. Ranije su knjige pojašnjene kasnijim knjigama. Dakle, ako ste čitali *Gume*, shvatit ćete da je taj roman dodatno osvijetljen romanom *Ljubomora*.

Čitatelji se često najprije susreću s vašim teorijama o novom romanu – posebice s vašim idejama o plošnoj karakterizaciji. Obeshrabruje li ih to i odvraća od čitanja fikcije?

– To jest velik problem.

Napisali ste djelo* Za novi roman *koje potpuno osuđuje metaforu, ali gotovo u isto vrijeme pisali ste* Ljubomoru, *djelo koje je pohvala metafori.

– Istina. No, moj je dojam bio da je čitatelj pročitao i *Za novi roman* i *Ljubomoru*. Na žalost, to nije bilo tako. Upravo sam dobio vijetnamski prijevod djela *Za novi roman* koji je jedini od mojih radova preveden na taj jezik. Dakle, u Vijetnamu ću biti poznat kao osoba koja razrađuje teoriju novoga romana, no, čitatelji ondje neće imati pristup bilo kojemu od mojih aktualnih romana. Kako sam već rekao, to je velik problem.

Književnost za profesore i književnost za čitatelje

Kada je riječ o vašem ugledu, nalazite se u nekom prilično neugodnom položaju – istodobno ste prilično poznati a ipak, u mnogim dijelovima, donekle zaboravljeni.

– Od objavljivanja *Reprize* odlazim u knjižare da bih potpisivao knjige i ondje nailazim na gomile samo mladih ljudi. Nema starijih osoba. Recimo to ovako: nekada sam bio u modi. A kada sam bio u modi, nitko nije čitao moje knjige. Na primjer, prve godine kada sam zaista bio "u trendu", moj roman *Ljubomora* prodan je u pet stotina primjeraka tijekom čitave godine. No, *Repriza* je prodana u pedeset tisuća primjeraka. Kada sam počeo privlačiti čitatelje, već sam izašao iz mode. No, kada sam bio u trendu, nisam mogao živjeti od pisanja a sada se mogu vrlo lijepo uzdržavati od toga. Imam lijep stan ovdje i *château* na selu. Znate, potječem iz vrlo skromne obitelji.

Znanstvenici su sačuvali vaše ime i tako omogućili vaše sadašnje oživljavanje, povratak u život.

– Razgovarao sam s Williamom Styronom u jednom trenutku kada je došao ovamo, u ovo ljupko okruženje, da bi sudjelovao na konferenciji na temu što je književnost. Styron se prihvatio pitanja razlike između književnosti za profesore i književnosti za čitatelje. Rekao je da književnost za obične čitatelje proizlazi iz vašeg tijela, da dolazi iz vaše nutrine, utrobe. A ipak je ubrzo shvatio da ne može održati dvosatno predavanje o tome što dolazi iz vaše nutrine. Zato je Styron zatim nastavio donekle apstraktno, zvučeći poput samog profesora. Poteškoća ili prednost jest ta što ljudi na sveučilištu, profesori, imaju vremena za čitanje. Ima li vaš prosječni čitatelj istu takvu količinu vremena? Vremena za čitanje i za pravo razmišljanje?

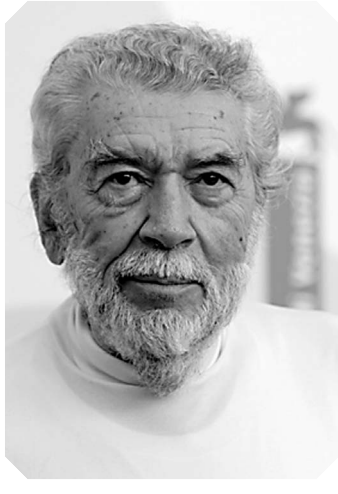
Nisam napadao vaše čitatelje-znanstvenike, nego sam primijetio da je tijekom godina u kojima niste objavljivali romane, znanstvena zajednica, a ne tržište, bilo ono što je održavalo vaš ugled.

– Pa, prilično je populistički reći loše, gadne stvari protiv profesora. Govoriti ružne stvari o profesorima je kao složiti se s Le Penom. No, moje se knjige zaista prodaju. U Kini sam najprevođeniji francuski autor. *Repriza* je bila bestseler u Francuskoj i u Njemačkoj. Živim vrlo dobro. Ovo su mi pribavila moja autorska prava, Château du Mesnil-au-Grain u Normandiji. Kada umrem, dobit će ga država i postat će fondacija koja će čuvati moje rukopise i bilješke.

Godine 1984. objavljeni su vaši memoari* Duhovi u zrcalu. *Citirali su vas kada ste izjavili "Nikada nisam govorio ni o čemu drugome osim o samome sebi". Kako bismo, u svjetlu takve izjave, trebali čitati romane i teoriju koji su vas proslavili? Jesu li zaista svi vaši romani prikrivena autobiografija?

– To se odnosi na sve pisce. Faulkner je prisutan u svim svojim romanima. Isto tako i Flaubert. Moj roman *Ljubomora* apsolutno je autobiografski. Živio sam u toj kući. Imam fotografije te kuće. Bio sam jedan od triju likova u tom romanu. Ono što je neobično jest to što je od kritičara primljen kao roman bez autora, kao najapstraktniji od svih romana. *Voajer* je smješten u Veliku Britaniju gdje sam rođen. Ključna razlika jest u tome što nisam ubio mladu djevojku. A ipak je zamisao o tom djelu bila u meni. Jedan zaista poznati psihoanalitičar mi je rekao: "Dobro da ste napisali taj roman jer je to bila poduka, vodič za vašeg psihoanalitičara. Da to niste učinili, možda biste i usmrtili tu mladu ženu".

Moj posao nije pisati bestselere, nego se nadam da ću napisati knjige koje će se dugo prodavati. Mlade pisce, čini se, više ne zanima kultura *per se*, nego ih zanima karijera u književnosti



Pojebane trinaestogodišnjakinje

Objavljivanje vašeg prvog djela u dvadeset godina, romana* Repriza, *podsjetilo me na Gertrude Stein koja kaže: "Ne postoji ništa poput reprize, postoji samo ustrajnost". Na čemu to ustrajete u tom romanu?

– *Duh u zrcalu* i *Angélique* isto su tako bili...

Ali,* Angélique *nije preveden na engleski jezik.

– Žao mi je, no samo zato što ti romani nisu prevedeni na engleski, ne znači da ne postoje. Prije deset godina u St. Louisu trebala je biti održana konferencija, a sveučilište je objavilo da će "Gospodin Robbe-Grillet govoriti na francuskom". Tako ministar koga zanima književnost nazove sveučilište i profesor mu kaže da ne govorim engleski, a ministar odgovara: "Mogao se potruditi i naučiti engleski jezik, jer je i Bog *Bibliju* napisao na engleskom".

***Vratimo se mom pitanju: zašto napisati još jedan roman. Zašto napisati* Reprizu?**

– Ne znam. No, insistiram na ustrajavanju. Književnost je preživjela Hitlera i Staljina, preživjet će Chiraca i Busha. Ona opstaje.

Richard Howard, vaš prevoditelj, kazao je kako je mislio da je ovaj vaš novi roman antologija cijelog vašeg dotadašnjeg opusa, s uvodom za ševu djevojke tinejdžerske dobi.

– Pa, Howard je homoseksualac i za njega nema ničega gnjusnijeg od žena. Prije dvadeset godina čak je izjavio da će odbiti prevoditi ijednu knjigu u kojoj ima ikakve seksualne aktivnosti sa ženama. Da će se potpuno posvetiti homoseksualnoj književnosti. Čak i u njegovu prijevodu Baudelairea, kada ovaj postaje naglašeno seksualan, on će mu odrezati muda. U svakom slučaju, ta je izjava glupa, jer otkako je napisan *Voajer*, u mojim je knjigama bilo i pojebanih trinaestogodišnjakinja.

U izdanjima kao što su* New Yorker *ili* New York Times *bilo je napada na ono što se naziva "teškim" djelom, književnim djelom. Neki se kritičari pitaju zašto popularne romane poput onih Jamesa Pattersona ne prihvaćaju ljudi koji određuju književni ukus.

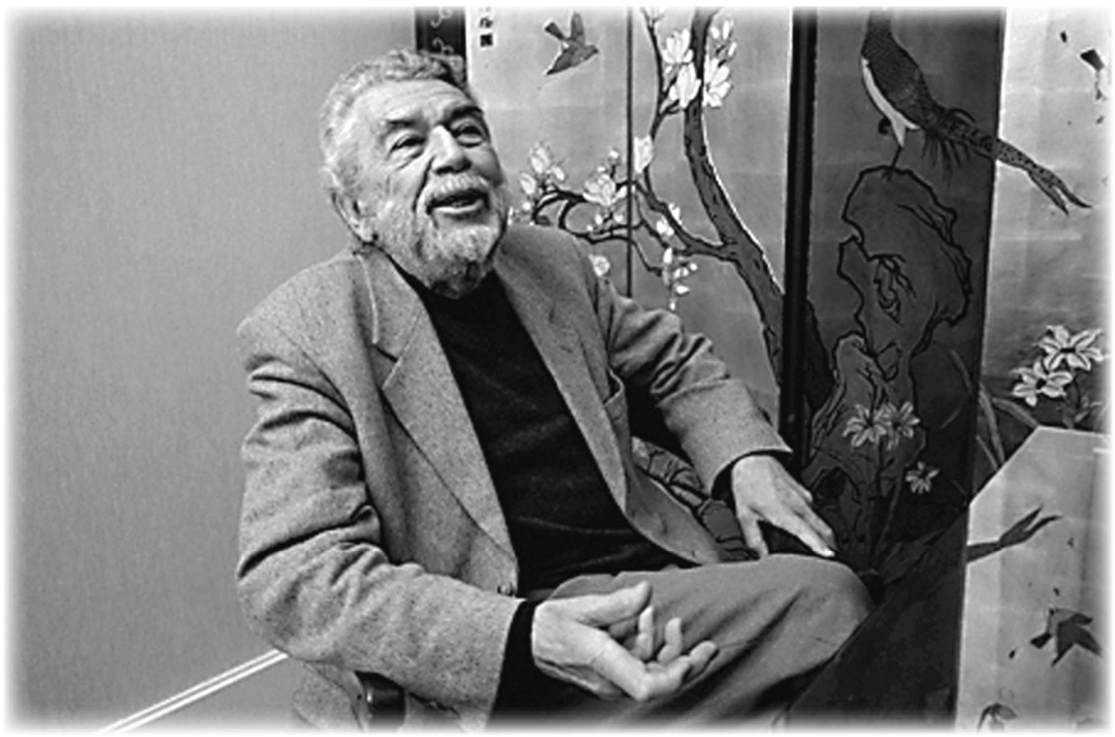
– Ne mogu to čak ni komentirati. Ako namjeravate čitati *Reprizu*, morate imati filozofsko obrazovanje i bilo bi dobro da poznajete Kierkegaarda. A ja sam savršeno svjestan činjenice da čitatelji bez takva obrazovanja mogu čitati roman na jednoj drugoj razini, no mojim knjigama najlakše pristupaju ljudi koji imaju određeno znanje iz filozofije.

Vjera u visoku kulturu

Pitam to zato jer ste rekli da je razlog zbog kojega predajete to što želite potaknuti i ohrabriti mlade ljude da vjeruju u visoku kulturu. Danas možda čitaju da su romani Jamesa Pattersona jednaki ili bolji od, na primjer, onih Williama Gaddisa.

– To što govore je odvratno. Moj posao nije pisati bestselere, nego se nadam da ću napisati knjige koje će se dugo prodavati. Mlade pisce, čini se, više ne zanima kultura *per se*, nego ih zanima karijera u književnosti. Ako namjeravate imati karijeru, tada zaista ne morate imati gotovo ništa više. U tom nestajanju kulture postoji i opasnost jer nije jedino književna kultura ono što nestaje: riječ je i znanstvenoj kulturi. Postat ćemo društvo u kojemu će ljudi znati samo pritiskati gumbe. Moj je djed bio učitelj. U njegovo vrijeme cilj je bio odgojiti nekoga da postane učitelj, a ne profesor, dakle, učitelj u osnovnoj školi. Zatim je cilj bio odgojiti ljude da budu elita. Ovdje je, naravno, riječ "elita" iskorištena u pejorativnom smislu. Kada je Pompidou postao predsjednikom, osnovao je vijeće za obranu francuskog jezika jer je uočio prijetnju homogenizacije. Bili su mu potrebni general, svećenik i avangardni pisac, pa sam tako završio kao član toga vijeća. U ono smo vrijeme bili prilično bliski, pa sam mu rekao da "vijeće za obranu francuskog jezika" nije dobar naziv za to. Rekao sam mu da bi cilj ili naziv trebali biti "širenje francuskog jezika i obrana njegove čistoće". "U pravu si", rekao je. "No, što čistiji ostane, manje ga možemo širiti". Odgovorio sam mu: "Ako se želite boriti s jednostavnim engleskim, morate imati i jednostavni francuski jezik". Napravio sam izbor francuskoga – čistog francuskog i sintakse. Primijetit ćete da su moje priče složene, ali im je sintaksa jednostavna. Biti romanopisac znači vidjeti, promatrati riječi-

in memoriam



Nekada sam bio u modi. A kada sam bio u modi, nitko nije čitao moje knjige. Na primjer, prve godine kada sam zaista bio "u trendu", moj roman *Ljubomora* prodan je u pet stotina primjeraka tijekom čitave godine. No, kada sam počeo privlačiti čitatelje, već sam izašao iz mode

ma, pronaći prave riječi.

Optimizam za budućnost

Godine 1966. rekli ste da je pred erotskom fotografijom bolja budućnost nego pred erotskim filmom.

– Moguće je; i to nije idiotski. Moguće je da sam rekao upravo to.

Jeste li zadovoljni širenjem erotike na video i na Internet?

– Ne znam jer se ne služim Internetom.

Dakle, izgubili ste zanimanje za erotsko.

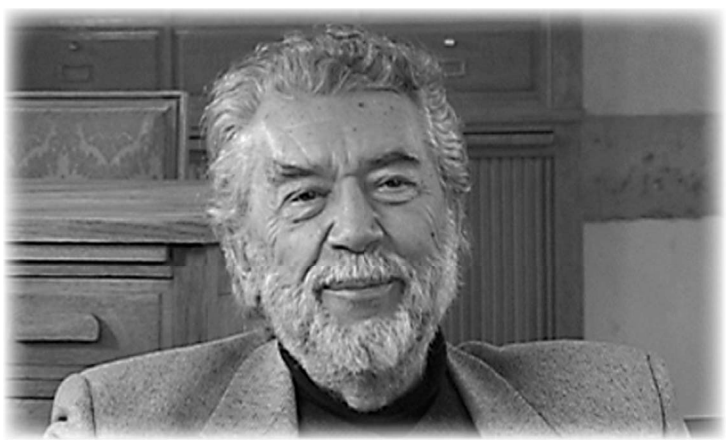
– Ne. Izgubio sam zanimanje za tehnologiju. Ako morate biti spojeni na Internet da biste bili zainteresirani za erotiku, onda imate problema.

Svjesno ste odlučili ne imati djece. Primjećujete li ikakve prednosti te odluke danas kada ste u osamdesetim godinama života?

– Da, mnoge. Kada vidim sve svoje prijatelje koji imaju djecu. Roditeljstvo ih često vodi u bolest. Njihova djeca uzimaju droge, oni ne rade u školi, a sve što imaju su problemi.

***Moja kći pohađa Licej u Nantesu gdje uči francuski. Kada ostarim i dok budem jeo zobenu kašu, nadam se da će mi čitati svoj prijevod Célineovog* Bagatelles pour un massacre.**

– Ako se ona s time složi, no, tko bi znao s mladima. Poznavao sam Célinea i, poput Kafke, imao je odličan smisao za humor. Napisao je dvije izvrsne knjige, no nakon toga nadvladala ga je i preuzela njegova glupost.



Kada sam intervjuirao Juliana Greenea, njemu je bilo otprilike devedeset i četiri godine. Pitao sam ga čemu se može radovati i što može očekivati, a on je rekao da jedva čeka da ode u čistilište.

– On je bio kršćanin, a to mijenja stvar. Ja ne proričem budućnost iz tarot-karata. Ne znam što će budućnost donijeti. No, po prirodi sam ipak optimističan.

Čak i uza sve užase protekloga stoljeća na umu?

– Smatram da je to genetički – to je pitanje genetike. Možda će pronaći gen ili kromosom.

Ali, ja mislim da biti keltskoga porijekla, kao što ste vi, znači biti tjelesnom građom predodređen za pesimizam.

– Kelti imaju smisao za humor koji je manje-više nalik židovskom humoru. I možete reći da postoji tužna strana i u židovskom duhu, no, Kelti i Židovi su predodređeni za očajavanje.

Spomenuli ste svoju suprugu. U braku s njom ste pedeset godina.

– Pa, imao sam mlađe ljubavnice, ona je imala svoje mlađe ljubavnice, a ima ih i dalje, jer je mlađa od mene. A kada sam imao prilično spektakularne mlađe ljubavnice jer sam snimao filmove, ona je ostala prilično zadovoljna zato što ih je smatrala prljavima. Ipak, dijelila je moje zadovoljstvo, a sada ja dijelim njezino. ■

S engleskoga prevela Lovorka Kozole. Tekst je objavljen u časopisu Bookforum, proljeće 2003. Oprema teksta redakcijska.

9. KNJIŽEVNO-ZNANSTVENI SKUP «FORUM TOMIZZA»

objavljuje

MEĐUNARODNI KNJIŽEVNI NATJEČAJ „FULVIO TOMIZZA"

LAPIS HISTRIAE 2008
za kraće prozne oblike
na temu:

OFF-LIMITS

*Amerikanizam **off-limits** (termin se koristi od II. svjetskog rata), između ostalog, može imati značenje **zabrane pristupa** u određeni prostor (npr. u prostor zemalja Europske Unije!) za određene socijalne skupine. Drugim riječima, interesiraju nas tekstovi o **privilegiranima i zakinutima**.*

Pozivamo autore da pošalju svoje nove priče, oglede, putopise…

KRITERIJI NATJEČAJA:

1. tekst mora biti izvoran i neobjavljen
2. ne smije biti dulji od 15 kartica (21.750 znakova)
3. u obzir dolaze svi jezici naše regije
4. autori se natječu isključivo s jednim radom
5. najbolji rad bit će nagrađen simboličnim artefaktom LAPIS HISTRIAE, te novčanom nagradom u iznosu od **500,00 eura**
6. stručni ocjenjivački odbor broji tri člana
7. ocjenjivački odbor zadržava pravo ne dodijeliti nagradu
8. rok predaje tekstova je: **20. 04. 2008.**
9. tekstu treba priložiti osobne podatke (adresu, broj telefona, e-mail, kratku biografiju s godinom rođenja)
10. radovi se šalju poštom na adresu: **Gradska knjižnica Umag, Trgovačka 6, 52470 Umag, Hrvatska, s naznakom za LAPIS HISTRIAE, otisnuti u 4 primjerka i na CD ROM-u**
11. autori ustupaju pravo na objavljivanje njihovog teksta Gradskoj knjižnici Umag; dvanaest radova koje žiri odabere bit će objavljeni u Zborniku *Lapis Histriae 2008*. krajem godine
12. nagrađeni autor bit će počasni gost 9. književno-znanstvenog skupa „Forum Tomizza" (Trst, Kopar, Umag, 21.-24. 05. 2008.), gdje će mu nagrada biti svečano dodijeljena.

Dodatne informacije: *Gradska knjižnica Umag*
(knjiznica@gku-bcu.hr, www.gku-bcu.hr; 00385/52/721-561)

Mržnja demokracije

Jacques Rancière

Ulomak prvog prijevoda nekoga Rancièreova djela na hrvatski jezik koji uskoro izlazi u izdanju Naklade Ljevak

Mlada žena koja Francusku ostavlja bez daha pričom o imaginarnoj agresiji; adolescenti koji odbijaju skidati svoj veo u školi; nedostatak društvene sigurnosti; Montesquieu, Voltaire i Baudelaire koji zamjenjuju Racinea i Corneillea u tekstovima na maturi; zaposlenici koji protestiraju u korist održanja mirovinskog sustava; jedna visoka škola koja ima postupak za paralelno prihvaćanje učenika; uzlet tele-stvarnosti, vjenčanje homoseksualaca i umjetna oplodnja. Beskorisno je tražiti što je zajedničko događajima tako različite prirode. Pa ipak su nas stotine filozofa ili sociologa, politologa ili psihoanalitičara, novinara ili pisaca zatrpali tim odgovorima u knjizi za knjigom, članku za člankom, u emisiji za emisijom. Svi ti simptomi, kažu nam oni, očituju jednu te istu bolest, sve te posljedice imaju isti uzrok. Ta se bolest zove demokracija *odnosno* carstvo beskrajnih želja pojedinaca iz modernog, masovnog društva.

Treba, međutim, vidjeti po čemu je to prokazivanje jedinstveno. Mržnja demokracije sigurno nije neka novost. Ona je stara kao i sama demokracija zbog jednostavnog razloga: sama njezina riječ izraz je jedne mržnje. Nju su, u antičkoj Grčkoj, najprije izmislili kao uvredu oni koji su u svakom legitimnom poretku bezimene vladavine mnoštva vidjeli propast. Ona je ostala sinonim užasa svim onima koji su mislili da moć pripada onima kojima je namijenjena po rođenju ili se na nju pozivaju zbog svojih kompetencija. Demokracija predstavlja užas i danas svima onima za koje je objavljeni božanski zakon jedino legitimno utemeljenje organizacije ljudske zajednice. Nasilje te mržnje vrlo je aktualno. To nasilje nije međutim predmet ove knjige zbog jednostavnog razloga: nemam ništa zajedničko s onima koji ga šire, pa s njima nemam što ni raspravljati.

Samo je jedna demokracija dobra

Što se tiče mržnje demokracije, povijest poznaje neke oblike njezine kritike. Kritika prihvaća nečije postojanje, ali samo zato da mu odredi granice. Kritika demokracije ima dva velika povijesna oblika. Postojala je vještina aristokratskih i učenih zakonodavaca koji su htjeli pisati zakone shvaćajući demokraciju kao nepobitnu činjenicu. Obrada ustava Sjedinjenih Američkih Država klasični je primjer tog rada na postavljanju snaga i ravnoteže institucionalnih mehanizama koji bi trebali iz demokratske činjenice izvući ono najbolje što se može izvući, ali istodobno strogo čuvajući dva dobra koja se smatraju sinonimima: vladavinu najboljih i obranu vlasničkog poretka. Uspjeh te kritike je, naravno, zapravo pothranio uspjeh svojih protivnika. Mladi Marx je s lakoćom razotkrio carstvo vlasništva kao temelj republikanskog ustava. Republikanski zakonodavac nije od toga radio nikakav misterij. Ali je znao učvrstiti standard mišljenja koji još nije oslabio: zakoni i institucije formalne demokracije pojave su iza kojih i sredstva s pomoću kojih se provodi moć građanske klase. Borba protiv tih pojava postaje tada put prema "stvarnoj" demokraciji, demokraciji u kojoj slobodu i jednakost više ne predstavljaju institucije zakona i države, nego su utjelovljene u samim oblicima materijalnog života i čulnog iskustva.

Nova mržnja demokracije koja je predmet ove knjige nije dio ni jednog od ovih modela, premda kombinira elemente posuđenih i od jednog i od drugog. Svi njezini glasnogovornici žive u zemljama koje se ne proglašavaju samo demokratskim državama, nego naprosto demokracijama. Nitko se od njih ne poziva na neku stvarniju demokraciju. Svi nam govore upravo suprotno, da je demokracije već previše. Ali nijedan od njih se ne žali na institucije koje žele utjeloviti moć naroda niti žele predložiti mjere da se ta moć smanji. Mehanika institucija koja je bila strast Montesquieuovih, Madisonovih ili de Tocquevilleovih suvremenika njih ne zanima. Oni jadikuju zbog naroda i njegovih običaja, a ne zbog institucija i njihovih moći. Demokracija za njih nije oblik loše vladavine, nego kriza civilizacije koja pogađa društvo i državu. Otuda one iznenadne zamjene pozicija koje se na prvi pogled mogu učiniti nevjerojatnim. Isti kritičari koji neumorno prokazuju tu demokratsku Ameriku iz koje kao da nam dolazi sve zlo poštivanja različitosti, manjinskih prava i *affirmativ actiona* koji podrivaju naš republikanski univerzalizam ipak prvi plješću kada se ista Amerika hvata širenja svoje demokracije oružanim snagama po cijelom svijetu.

Dvostruki govor o demokraciji sigurno nije nov. Navikli smo slušati da je demokracija najmanje loša vladavina. Ali novi antidemokratski sentiment pruža nam formulu najproblematičnije vrste te mržnje. Demokratska vladavina, kažu nam oni, loša je kada dopusti da je pokvari demokratsko društvo koje želi da svi budu jednaki i da se poštuju sve razlike. Ta vladavina je dobra, zauzvrat, kada poziva iznemogle pojedince iz demokratskog društva na spremnost za rat koji brani civilizacijske vrijednosti, a koje zapravo pripadaju sukobu civilizacija. Nova mržnja demokracije može se tako sažeti jednostavnom tezom: samo je jedna dobra demokracija, ona koja se bori protiv katastrofe demokratske civilizacije. Stranice koje slijede pokušat će analizirati razvoj i otkriti ulog te teze. Nije riječ samo o tome da se opiše oblik današnje ideologije, nego i da se uputimo o stanju našeg svijeta i što se tu podrazumijeva pod politikom. Ta mržnja može nam pomoći da shvatimo pozitivan smisao skandala koji obuhvaća riječ demokracija i da pronađemo oštricu njezine ideje.

Od pobjedonosne do zločinačke demokracije

"Demokracija se pomalja na Srednjem istoku" – prije nekoliko mjeseci, časopis koji nosi baklju ekonomskog liberalizma pod tim je naslovom slavio uspjeh izbora u Iraku i antisirijskih manifestacija u Bejrutu. Tu pohvalu pobjedonosnoj demokraciji popratili su samo komentari koji su točnije odredili njezinu narav i granice. Ona je pobijedila, objašnjavaju nam oni najprije, unatoč protestima onih idealista za koje je demokracija vladavina samog naroda i koja se, dakle, ne može izvana uvoditi oružanim snagama. Ona je, dakle, pobijedila ako je znamo razmotriti s realističke točke gledišta, tako da odvojimo njezine praktične dobrobiti od utopije o upravljanju samog naroda. No, ta lekcija idealistima podrazumijevala je također da se bude realist do krajnjih granica. Demokracija je pobijedila, ali trebalo je znati što pobjeda znači: uvesti demokraciju nekom drugom narodu ne znači samo uvođenje dobrobiti ustavne države, izbora i slobodnog tiska. To znači uvesti i nered.

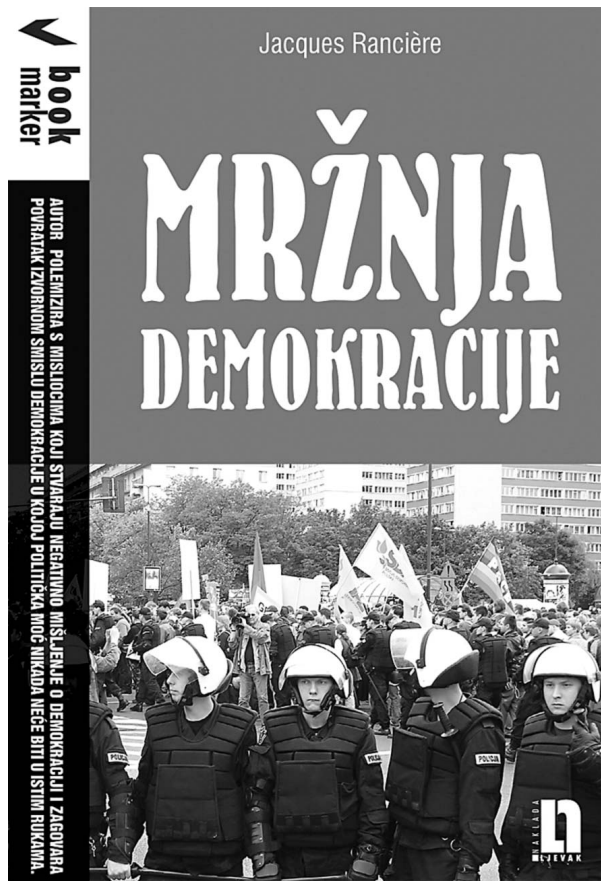
Sjećamo se izjave američkog ministra obrane o pljačkama koje su slijedile nakon pada Sadama Huseina. Donijeli smo Iračanima slobodu, kaže on pojednostavljeno, a sloboda obuhvaća i slobodu lošeg ponašanja. Ta izjava nije samo slučajna doskočica. Ona je dio jedne logike koju možemo rekonstruirati s pomoću njezinih odvojenih elemenata: upravo zato što demokracija ne predstavlja idilu vladanja naroda nad samim sobom, jer ona znači nered strasti koje žude za zadovoljenjem, demokracija se može i mora uvesti izvana oružjem neke supersile, pri čemu pod supersilom ne podrazumijevamo jednostavno državu koja raspolaže neproporcionalnom vojnom snagom, nego šire, moći da se ovlada demokratskim neredom.

Komentari koji prate ratne pohode zaduženi da propagiraju demokraciju po svijetu podsjećaju nas, dakle, na najstarije argumente koji su zazivali tako neodoljivo širenje demokracije, ali na daleko manje trijumfalan način. Oni zapravo parafraziraju analize koje su prije trideset godina bile ponuđene na Trilateralnoj konferenciji kako bi istaknuli ono što se tada nazivalo *krizom* demokracije.

Demokracija se pomalja iza stopa američkih vojnika, unatoč tim idealistima koji su protestirali u ime prava naroda da vlada nad samim sobom. Već prije trideset godina taj izvještaj je optuživao istu vrstu idealista, *value-oriented intellectuals*, koji su gajili oporbenu kulturu i podržavali eksces demokratske aktivnosti koji je podjednako fatalan za autoritet javnog mnijenja i pragmatično djelovanje *policy-oriented intellectuals*. Demokracija se pomalja, ali s njom i nered: pljačkaši Bagdada koji rabe novu demokratsku slobodu kako bi umnožili svoja dobra na štetu javnog vlasništva, prizivaju, na njihov pomalo primitivan način, jedan od glavnih argumenata koji je prije trideset godina utvrdio "krizu" demokracije: demokracija, kažu oni u izvještaju, označava neodoljivi porast zahtjeva koji čini pritisak na vlade, izaziva pad autoriteta, te pojedince i grupe čine nepokornima prema disciplini i žrtvama koje se traže u ime općeg dobra.

Jacques Rancière rođen je 1940. u Alžiru. Ranih šezdesetih godina prošlog stoljeća upisuje prestižni École normale superieur gdje se vrlo rano ističe kao jedan od Althusserovih učenika s kojim potpisuje knjigu *Kako čitati Kapital* (1965). Kao maoistički militant aktivni je sudionik svibanjske pariške pobune 1968. Godinu dana poslije, osnivajući novo, eksperimantalno sveučilište, Michel Foucault poziva Rancièrea da se pridruži novoosnovanom odsjeku za filozofiju Sveučilišta Paris–Vincennes (danas je to Sveučilište Pariz VIII u Saint Denisu). Danas je Jacques Rancière počasni profesor na istom sveučilištu. Nakon raskida s Althusserom (*La leçon d'Althusser,* 1971), Rancière se posvećuje istraživanju radničkih pokreta i 19. stoljeću (*La nuit des prolétaires*, 1981), teoriji emancipacije (*Le maître ignorant: cinq leçons sur émancipation intelectuelle*, 1981), političkoj teoriji (*Aux bords du politique*, 1991, *La Mésentent,* 1995), a, osobito posljednjih desetak godina, estetici (*La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, 1998; *Le partage du sensible*, 2000; *La fable cinématographique*, 2001; *Malaise dans l'esthétique*, 2004).

esej



Ono što izaziva krizu demokratske vlasti nije ništa drugo doli intenzivnost demokratskog života

Višak demokratske vitalnosti

Tako argumenti koji podržavaju vojne kampanje koje služe svjetskom uzletu demokracije otkrivaju paradoks koji danas prikriva vladajuću uporabu te riječi. Čini se da ta demokracija ima dva protivnika. Ona se, s jedne strane, suprotstavlja jasno identificiranom neprijatelju, arbitrarnoj vladavini bez granica, koju po duhu vremena nazivamo tiranijom, diktaturom ili totalitarizmom. No, ta jasna opreka u sebi krije jednu drugu, dublju opreku. Dobra demokratska vladavina jest ona koja može ovladati zlom koje se naprosto zove demokratskim životom.

Takvu demonstraciju nalazimo uzduž i poprijeko izvještaja *The Crisis of Democracy*: ono što izaziva krizu demokratske vlasti nije ništa drugo doli intenzivnost demokratskog života. No, ta se intenzivnost, a potom i prijetnja, predstavlja na dva načina. S jedne se strane "demokratski život" identificirao s anarhičnim načelom koje potvrđuje moć naroda, čije su snažne posljedice Sjedinjene Države kao i druge zapadne zemlje osjetile u šezdesetim i sedamdesetim godinama: upornost borbenog osporavanja koje intervenira u sve vidove državne aktivnosti prkoseći svim načelima dobra vladanja: snazi autoriteta javnog mnijenja, znanju eksperata i vještinama pragmatičara.

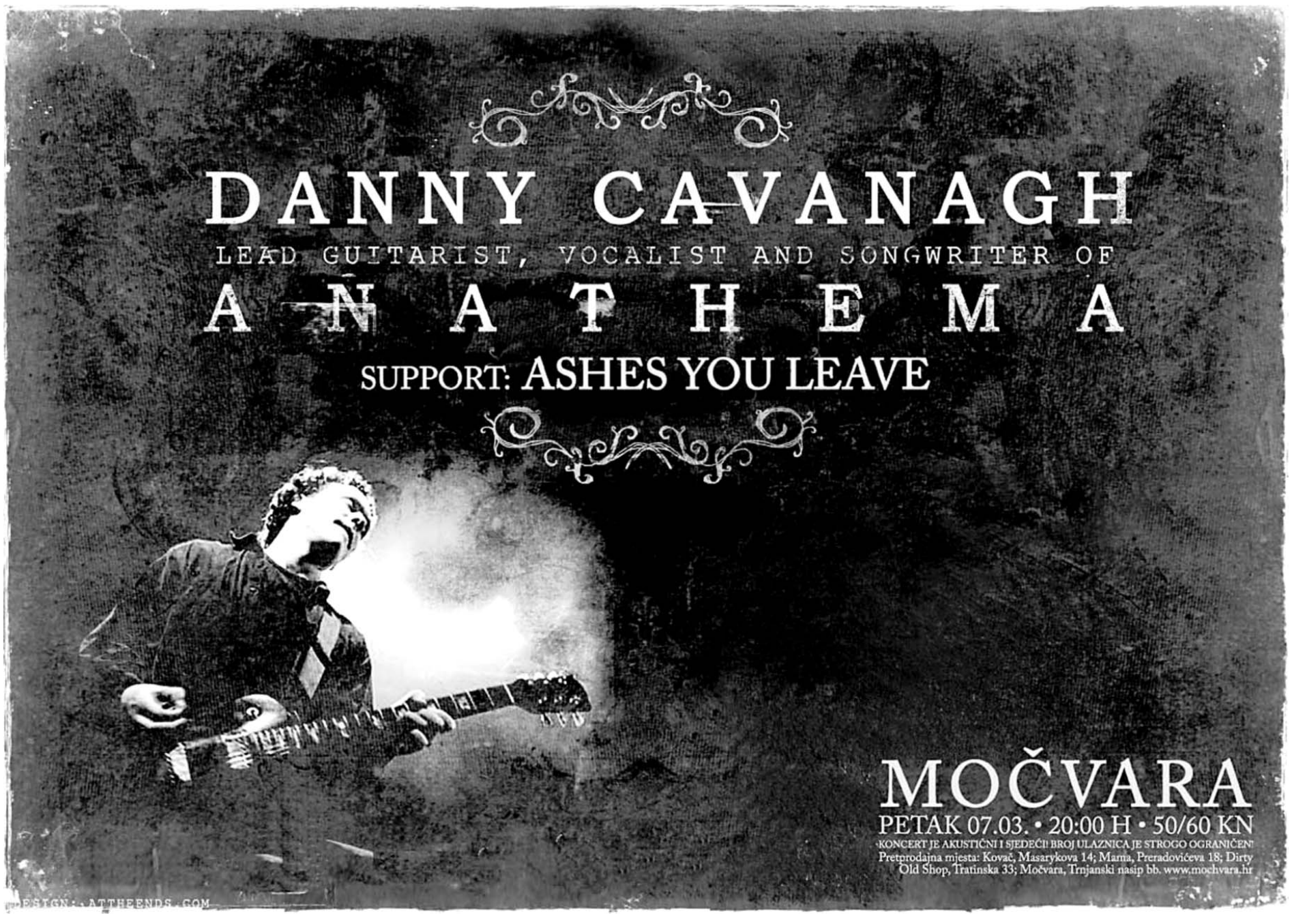
Lijek za taj višak demokratske vitalnosti poznat je nesumnjivo još od Pizistrata, ako treba vjerovati Aristotelu. On se sastoji od usmjeravanja energije nemira prema drugim ciljevima koji se aktiviraju na javnoj pozornici, u njihovom usmjeravanju prema potrazi za materijalnim prosperitetom, privatnoj sreći i društvenoj svezi. Na žalost, to dobro rješenje jednako tako otkriva svoju suprotnost: umanjiti ekscesne političke energije, prikloniti se potrazi za individualnom srećom i društvenim odnosima značilo je prikloniti se vitalnosti privatnog života i oblicima društvene interakcije koji izazivaju množenje težnji i zahtjeva. I samo ovo potonje priklanjanje ima dvostruki učinak: ono građane čini nezainteresiranima za javno dobro i podriva autoritet vladajućih koji su pozvani da odgovore na tu spiralu zahtjeva koji izviru iz društva.

Suočavanje s demokratskom vitalnosti poprimilo bi tako oblik *double binda* koji se može lako sažeti: ili će demokratski život podrazumijevati široko i masovno sudjelovanje u raspravi o javnim stvarima, a to bi bilo loše; ili će on značiti oblik društvenog života koji energiju usmjerava prema pojedinačnim zadovoljenjima, što bi također bila loša stvar. Dakle, dobra demokracija morala bi biti oblik vladanja i društvenog života koji bi mogao ovladati dvostrukim ekscesom kolektivne aktivnosti ili povlačenja u individualnost koji su inherentni demokratskom životu.

Demokratski paradoks

To je uobičajeni oblik u kojem eksperti iskazuju demokratski paradoks: demokracija je kao oblik političkog i društvenog života carstvo ekscesa. Taj eksces označava slom demokratskog upravljanja i zato mora biti suzbijen. Do jučer je ta kvadratura kruga poticala bila stručnjaka u strukturiranju vlasti. No, ta se vrsta umijeća danas više ne cijeni. Nje su se vlastodršci zauvijek odrekli. Da demokracije postaju "neupravljive" predobro dokazuje potreba da se njima upravlja, i to je za njih dovoljna legitimacija da se pobrinu da upravo oni preuzmu vlast. No, snaga vlastodržačkog empirizma ne može uvjeriti nikoga drugog osim onih koji vladaju. Intelektualce zanima druga računica, osobito one s ovu stranu Atlantika i one u našoj zemlji koji su istodobno vrlo blizu moći, ali je ne mogu vršiti. Po njima se empirijski paradoks ne može izložiti sredstvima upravljačkog *bricolagea*. Oni ga vide kao posljedicu nekog izvornog nedostatka, neke perverzije u samome srcu civilizacije zadajući si zadatak traganja za njegovim načelom. Za njih je, dakle, riječ o ogoljenju dvosmislenosti tog imena, da od "demokracije" stvore ne samo zajedničko ime nekog zla, i dobra kao njegova lijeka, nego jedino ime za zlo koje nas sve kvari. Z

S francuskoga preveo Leonardo Kovačević.
Oprema teksta redakcijska.



k

Snežana Žabić

Aktivizam u poeziji

Darija Žilić

Pjesnikinja iz Vukovara koja trenutačno živi u Chicagu govori o aktivizmu i zajedništvu u umjetnosti, ženskom iskustvu i *političnosti* svoje poezije, te pisanju u akademskom okrilju u Americi

Rođena si u Vukovaru, a tijekom rata živjela si u Beogradu, Budimpešti, Pragu, Hanoveru, sada živiš u Chicagu. Može se reći da je tvoj status nomadski. Zanima me kako se taj nomadizam odrazio na tvoj život i na tvoje pisanje?

– Možemo mi to nazvati nomadizam, zvuči moćno i pomalo romantično, ali ruku na srce to je pečalba. U Vukovaru sam zavedena na Birou kao nezaposlena za završenom osnovnom školom. Naime nisam nostrificirala ni jednu od u inozemstvu stečenih diploma, to em puno košta, em bih morala polagati razliku. I na kraju ne znam koje zvanje bih dobila: od bohemistike, preko rodnih studija, do kreativnog pisanja, sve je to malo nekonvencionalno za hrvatske uvjete. U Vukovaru sam jedno vrijeme radila u nevladinom sektoru. Od 2002. me prigrlio američki državni sustav univerziteta, prvo Sjeverna Karolina, a zatim Illinois, tako da sam sada u akademskoj pečalbi, do daljnjeg. Kao i većina ljudi u ovom globaliziranom neoliberalnom svijetu, sigurnost stalnog prebivališta i ekonomska stabilnost su mi nepoznanice, ali se ne dam zbuniti. Kad pogledam, moja tvrdoglavost da se u takvim uvjetima bavim pisanjem, umjesto da sam otišla u ekonomski stabilnije vode, jest možda i neodgovornost s moje strane. A možda je i potvrda da me neki vrag tjera na to, pa kud puklo! Tokom tih boravaka u raznim mjestima bilo je i dosta dogodovština, avantura, mada ima i tragedija, tako to ide. Onaj tko preživi, priča o tome, a ja sam dosad uvijek preživljavala.

Zajedništvo u umjetničkom radu

Obje smo početkom 2000. sudjelovale u radu ženske grupe NEO AFŽ. Kako danas gledaš na taj oblik aktivizma koji je uključivao performanse, pisanje poezije, proteste i zagovaranje antifašističkih vrijednosti?

– S obzirom na to da se još uvijek bavim svim gore pomenutim, mislim sve najbolje! Ivana Percl je uvijek bila neiscrpan izvor ideja za akcije, takvu osobu nemam trenutno kraj sebe u Chicagu. U nekim optimističnijim trenutcima na aktivizam gledam kao na revolucionarnu djelatnost: mi sad djelujemo na razaranju vladavine nepravednog neoliberalnog globalizma i gradimo svijetlu budućnost egalitarnog alterglobalizma u kojemu će ljudi i životinje biti opskrbljeni (zdravstveno i materijalno, a ljudi i kulturno kroz slobodno i besplatno obrazovanje i dr.), a okoliš će biti zaštićen i obnovljen. U toj mojoj viziji budućnosti ima mjesta i za razne luksuzluke, pa ako netko voli dijamante, nek' izvoli, ali mora si ih sam iskopati. Šalim se. Dogovorit ćemo se za detalje. U pesimističnim trenutcima, aktivizam mi djeluje kao: hajdemo bar nešto učiniti, ma kako malo i bezutjecajno, kako bismo se suprotstavili apatiji, najboljoj prijateljici opresivnih sustava.

Sudjelovala si u radu Asocijacije za žensku inicijativu, gdje ste, pod vodstvom teoretičarke Dubravke Đurić, učili o pjesničkoj tradiciji i teoriji. Kako je to iskustvo kolektivnog rada utjecalo na tvoj pjesnički rad?

– Dubravka Đurić je prava svestrana intelektualka: teoretičarka, pjesnikinja, urednica, prevoditeljica, profesorica, performerka, a meni prijateljica i idol. Učile smo ono što i sad primjenjujem, a to je da umjetnička praksa podupire teorijsku, i obratno. Zakržljati u jednoj oblasti nije dobro ni za onu drugu. Osim toga, kolektivnom radu sam jako sklona –da li je to zbog nekog urođenog temperamenta ili me je istreniralo tome još u djetinjstvu, zbog bavljenja baletom u KUD Maksim Gorki ili zbog pionira, ne znam. Ali uvjerena sam da jedinka bez zdravog kolektiva, spontano ili umjetno stvorenog, najčešće zakržlja ili poludi. Ne vjerujem u onu sliku usamljenog pjesnika koji živi u nekom svom svijetu, a kamoli u slučaju pjesnikinje. Osim toga moram napomenuti da se ja bavim i prozom, zapravo podjednako kao i poezijom, i opredjeljujem se kao spisateljica bez žanrovskih ograničenja. Kao ministarka bez portfelja. U AŽIN-u, gdje smo i učile i družile se, bavile smo se isključivo poezijom, praksom i teorijom, taj rad mi je pružio osnovu u tom smislu. Što se proze tiče, teorijsku osnovu sam stekla mahom preko rodnih studija, i tu sam najviše upijala od Jasmine Lukić, koja je isto fantastična profesorica.

Identitet pjesničke junakinje

Vlastitu poeziju označavaš kao kulturni artefakt s planeta Zemlje. Možeš li pojasniti?

– To je hiperbola dakako, jer sam do sada boravila samo u nekoliko gradova u Evropi, mahom istočnoj, i dva grada u Americi, ne računajući putovanja i posjete. Tom hiperbolom sam htjela istaći da ne osjećam pripadnost niti jednoj nacionalnoj ili regionalnoj književnosti. Poznato mi je s jedne strane ono lokalno: od Borova naselja, koje znam na pamet, pa preko raznih drugih lokaliteta koje si pomenula, sve do mog kraja u Chicagu. A s druge strane, radoznala sam osoba, pa čitam i pratim o svijetu što stignem, a i kroz druženja s ljudima osjećam povezanost sa svijetom. Ali baš da je moj rad kulturni artefakt s planete Zemlje, malo sam pretjerala, kako se to u manifestima već radi. Bar nisam napisala da sablast moje poezije lebdi nad Europom...

U kapitalizmu je žena svedena na tijelo, a tijelo je svedeno na robu. U životu i pjesništvu se tome suprotstavljam kako znam i umijem. Mislim da su pisanje poezije (ili bilo koji drugi vid kreativnosti) i podizanje svijesti (i time obijesti) u uzajamnoj sprezi, i iz toga onda proizlazi identitet pjesničke junakinje

Određuješ sebe kao feminističku aktivisticu. Kako poimaš ženski subjektivitet u pjesništvu, kako konstruiraš svoju pjesničku junakinju?

– Ženski subjektivitet u pjesništvu je vezan s položajem žena u društvu, a taj položaj je i dan danas jadan, mada smo se za neke stvari već izborili. U kapitalizmu je žena svedena na tijelo, a tijelo je svedeno na robu. U životu i pjesništvu se tome suprotstavljam kako znam i umijem. Mislim da su pisanje poezije (ili bilo koji drugi vid kreativnosti) i podizanje svijesti (i time obijesti) u uzajamnoj sprezi, i iz toga onda proizlazi identitet pjesničke junakinje. To je aktivni lirski subjekt koji promatra i komentariše stvarni svijet oko sebe, ali i zamišlja alternative.

Poezija i politika

U novim pjesmama koje su nastale za vrijeme života u SAD-u, na engleskom jeziku, a riječ je o rukopisu* Billboard Oracles*, istražuješ iskustvo ženskog subjekta u svijetu masovne medijske kulture. Tvoja se pjesnička junakinja sada kreće posthistorijskom, postkapitalističkom kulturom. Što se događa sa sjećanjima na svijet postkomunizma, odnosno kako se ona inkorporiraju u tvoje pjesništvo?

– Taj rukopis je završen i zove se *Introduction to the Virus*, ne više *Billboard Oracles*. Ne bih se složila s time da se lirski subjekt kreće "posthistorijskom i postkapitalističkom" kulturom, jer historija i kapitalizam nikako nisu završeni. Za razliku od nekih pjesničkih obrazaca koji se bave jedino intimom, zabilješkama o trenutcima jedinke izvan političkog konteksta, ono što ja pišem najčešće je ili svjesno stavljeno u kontekst suvremene političke i kulturne realnosti, ili se taj kontekst nameće čak i kad bih ga ja željela izbjeći. Što se tiče sjećanja na komunizam i postkomunizam, ako polazim od sebe mogu reći da je i to stalno prisutno, ali ne u smislu katalogizacije tipa *Leksikon Yu mitologije*. Mislim da se to ističe više kroz poziciju lirskog subjekta kao strankinje koja nije kod kuće nigdje gdje se nalazi, koja zbog toga ima iščašen i distanciran pogled na svijet.

Pisci na akademijama

Kakve su tendencije u suvremenoj američkoj poeziji?Koje suvremene pjesnike/pjesnikinje trenutačno čitaš?

– Imalo bi se tu puno toga reći, ali naglasit ću ono što najviše upada u oči. Američka poezija se gotovo potpuno okrenula akademiji, odnosno akademija je apsorbirala u sebe sve prijašnje tendencije u poeziji: avangardu i tradiciju, ulicu i katedru, urbane i ruralne poetike, iskaze svih etničkih grupa... Postoje i izvan akademske pojave, ali one su najčešće pupčanom vrpcom vezane za akademiju iz prostog razloga jer je to izvor radnih mjesta. Sjećam se kad sam kao mala gledala na TV-u jedan stari dokumentarac o Leonardu Cohenu, prije nego što je postao poznati kantautor, dakle možda iz sredine šezdesetih, crno-bijeli, kanadski. On je tad bio *poet in residence* u nekoj akademskoj ustanovi u Montrealu i to mi se činilo kao posao iz snova: pisati poeziju i za to dobijati platu na nekom univerzitetu. *Fast forward* četrdeset godina kasnije, i The Associated Writers and Writing Programs broji preko 25 tisuća individualnih članova, i preko 400 programa sa univerziteta u SAD-u, Kanadi, i par njih u Velikoj Britaniji. Na nedavnom sajmu knjiga u okviru ove organizacije, neću pretjerati ako kažem da se predstavilo preko 300 časopisa i izdavačkih kuća vezanih za univerzitete. Radi se o tome da državne institucije, ali i privatne škole, praktično subvencioniraju pjesnike i pisce općenito tako što otvaraju radna mjesta za njih, a ne traže puno za uzvrat. Većina pisaca zaposlenih u akademiji naravno radi na dnu akademske piramide, predaje opće predmete iz akademskog pisanja i uvoda u književnost, za relativno niske plaće. Najgora je situacija kada predaješ dva puta po pola radnog vremena u dvije institucije jer onda nemaš nikakvo zdravstveno osiguranje... Da ne duljim, ipak postoji naizgled neiscrpan kontingent ljudi koji su spremni platiti školarinu ne bi li dobili diplomu, najčešće na nivou magisterija, iz oblasti kreativnog pisanja, dakle postoji i tržište koje zahtijeva profesore kreativnog pisanja. Ne znam koliko dugo će to trajati: vjerovatno do neke sljedeće duboke ekonomske depresije, ali zasad to funkcionira.

Trenutačno iščitavam Rosemarie Waldrop, pjesnikinju, prevoditeljicu, i urednicu Burning Deck Press, i Harryette Mullen, pjesnikinju, esejisticu i profesoricu na UCLA. Zanima me veza između njihove poezije (koja se svrstava u inovativnu žensku poeziju) i performansa, i osobito kako se ta veza izražava kroz upotrebu osobnih zamjenica, kao i kroz tretman roda.

Yin i Yang s tečaja samoobrane za trudnice

Hrvoje Pukšec

Danas se eto snimaju filmovi o djevojkama i ženama koje ipak i usprkos svega odluče – roditi. To je po svemu sudeći postalo toliko nenormalno da se o tome moraju filmovi snimati!

***Juno*; režija Jason Reitman; glavne uloge Ellen Page, Jennifer Garner, Michael Cera, Jason Bateman; SAD, 2007.**

"There is a place terrifying to us... to women." Tim je riječima časna majka Gaius Helen Mohiam privodila kraju mentalno zlostavljanje glavnog lika u trenutačnom kontekstu posve nebitnog filma. Ali je dobra rečenica i kao takva će poslužiti. Koje je to mjesto koje prestravljuje žene? Sada i ovdje? Je li to posljednje mjesto u redu omiljene trgovine za štogod već u tom trenutku treba ili možda okolnost da mora stopirati u okolici Sinja? Smrt najbližih ili život najdaljih? Čini se kako toj provizorno izmaštanoj listi treba dodati rodilište i vlastiti porod. Danas se eto snimaju filmovi o djevojkama i ženama koje ipak i usprkos svega odluče – roditi. To je po svemu sudeći postalo toliko nenormalno da se o tome moraju filmovi snimati! Ili je to propaganda? Progovara li to paranoja? Još jedan posve nepovezano značajan filmski citat: "The question is not whether I am paranoid, but whether I am paranoid enough". Juno je trudna klinka od šesnaest godina i ne želi pobaciti. Dat će svoje dijete na usvajanje. Šira je okolina osuđuje, ali zato se ima na koga osloniti – svoje najbliže. Baš sve i bez iznimke. To je to.

Juno je film dvaju tridesetogodišnjaka. O scenaristici Diablo Cody već se sve zna – koji su joj najdraži glazbeni brojevi za skidanje tange, a koji za grljenje metalne striptiz štange. Redatelj Jason Reitman (nema ništa s onim Reitmanom kojeg pamtimo po *Istjerivačima duhova*, samo mu je sin) nešto je dulje u biznisu od kolegice egzotično-bogohulnog imena. Predstavio se vrlo dobrim *Hvala što pušite* i sada je, mnogi će ustvrditi, *napravio novi iskorak*. Bez sumnje ali… kamo to točno? Modernu satiru zamijenio je sladunjavom bajkom iz suburbije i to se nekome može svidjeti, a nekome baš i ne. Recimo Vatikanu se sviđa, otvoreno su zaželjeli putem medija što više takvih filmova. Kućice u cvijeću, ljubav, razumijevanje, nesebičnost, požrtvovnost i sve te fore.

U najavnoj je špici već sve trebalo biti jasno. Ničim izazvana pojavila se rotoskopska animacija. Kada se ona pojavljuje kod primjerice Linklatera, onda je jasno zašto. On ili pokušava prebaciti na film filozofske *jazz sessione* (*Waking Life*) ili Dickove narkofantazije (*Replikator*). Neka paralelna stvarnost nam se dakle nudi. Kod *Juno* su upitnici nad glavicama ipak vrlo kratko trajali, punih sedam sekundi nakon povratka s animacijskog izleta. Junaci našega filma bez iznimke govore nekim čudnim jezikom koji je samo naizgled engleski. Sve su *prljave* riječi izbačene i zamijenjene adekvatnim *slatkim* nadomjescima. Kao da je jezik cijele zajednice potekao od pretjerano brižne i pomalo nervozne (ali moralno pravovjerne!) amiške dojilje koja nutka nečije dijete svojim profesionalno ukusnim bradavicama. Ovaj dio o Amišima iskopan je s Pussy Ranch bloga. Bajke same po sebi nisu loše, eskapizam kao strategija očuvanja zdravog razuma uopće nije loša stvar. Dapače, čak bi se trebalo odahnuti jer konačno imamo *humanu* tlapnju, na trenutak ne trebamo više bježati u standardno okrilje vilenjačkog surfera-koljača i društva mu ili u zagrljaj psihotičnog bogataša ogrnuta u crni plašt i hrpu *gadgeta*. Eskapizam stvarno nije loša stvar, no izmišljeni svjetovi često pate od sladunjave idealizacije, kao recimo kad Juno svako malo baš slučajno trudna hoda hodnicima škole u posve suprotnom smjeru od svih ostalih. Hoćemo li za neumjerenu doslovnost kriviti scenaristicu ili redatelja? Redatelja. Čini li to scenaristicu otkupljenom ili bezgrešnom? Apsolutno.

Diablo Cody napisala je ovaj film onako kako se danas pisati mora, i tu nema mjesta za propitivanje. Živjeti malo na rubu, otvoriti blog, biti prepoznat, dobiti ugovor pod nos, prebaciti se s bloga na MySpace, zaključiti poglavlje svojom fotkom iz hotela kako ležiš na snježno-bijeloj posteljini i spavaš čvrsto držeći Oscara u lijevoj ruci. Crni lak za nokte, na krevetu je tanjur s večerom/doručkom: red makrobiotski-zdravih keksa i polupojedena kriška čokoladne torte. Vjerojatno kada svakodnevno gledaš slinave idiote kako im se hlače pretvaraju u šator (dok ti omataš svoje glatke noge oko one metalne štange) i nemaš druge opcije nego bolesno pametno uspjeti. I u maniri istinskog pobjednika sve razumiješ, nikoga ne mrziš, ostaneš nepokolebljivo svoj. Baš poput Juno.

Ovaj dio s doručkom/večerom iskopan je s njena MySpace bloga.

A sada o tečaju samoobrane, yinu i yangu, trudnicama i svemu onome što se dosad krilo iza anakrono jadnih papirnatih rečenica! *Juno* ostataka o npr. sukobu emo i grunge generacije potražiti na webu ili zaboraviti da je to itko ikada primijetio.

Čokoladom oplemenjena pljuvačka

***Zalomilo se*; režija Judd Apatow; glavne uloge Katherine Heigl, Seth Rogen, Leslie Mann, Paul Rudd; SAD, 2007.**

Filmovi o trudnoći koja ne završi u slivniku očito su potrebni. Dovoljno je prisjetiti se muških idiota iz *Junoa* dok se gledaju kreteni iz DVD-noviteta *Kad se zalomi*. Danas je jednostavno teško biti žena. Osim što o porodu prosječno pametna, uspješna i zgodna žena zna više nego ravnatelj rodilišta iz šezdesetih prošlog stoljeća mora istodobno imati posla s majmunom od svog y-kromosomca. Bilo da ga treba preodgojiti, bilo da ga treba formirati/zaboraviti. Toliko je opasnosti na putu da u stvari možeš biti sretna ako samo staneš u drek. Recimo kraljevskog pudla (kojem ćemo se još vratiti!).

Romantična komedija dulja od dva sata. Što je sljedeće, ratni ep od osamdeset minuta? Ben Stone je po svim mjerilima luzer *par exellence*. Po cijeli se dan napljugava, na računu ima 117 dolara i 13 centa, živi u nekakvoj frendovskoj bratovštini u nekad lijepoj a sada oronuloj kućerini s bazenom. Debeo je. Njegov zločin nije to što je takav: svi danas trebaju biti svoji, iskreni i neprijetvorni. Njegov je zločin to što nije navukao gumicu kad je trebao i što je iskoristio trenutak slabosti prekrasne, u usponu predivno plavokose i prihvatljivo anoreksične Alison. Oplodio ju je, a nije trebao. No ona je potpuno radikalno, neočekivano, antiestablišment, alternativno i odlučno rekla povijesno "da"! *Juno* je očito plod mašte jedne žene, ovo je pak nastalo u sivoj zoni jednog muškarca. Valjda. Što misliti o današnjim muškarcima? Ili uokolo ubijaju, siluju i rade standardna avarska sranja ili se ponašaju poput trendovski odjenutih kraljevskih pudlova (evo, vratili smo se!). Jel' to to!? Jesmo li takvi kakvi smo postali, slijepo crijevo ljudske vrste i moramo svoju egzistenciju tražiti u milosti divnih Njih? A da, bit će da se bumerang konačno vratio. Bumerang, kolo sreće, karma i tako to. Ili se samo taj supersonični bumerang opasno približio. Upravo je probio zvučni zid i stiže razorniji nego ikada. Dugo mu je trebalo kad se sve zbroji i oduzme. *Zalomilo se* ima svojih trenutaka, ima nekoliko opasno dobrih provala i sijaset dobrih glumačkih izvedaba. Baš kao i *Juno*, scenaristički je raspisan bez pogreške, no kada se ogoli na onu jednu i pol rečenicu koja nam govori o čemu se tu radi, jasno je kao dan da se cijela stvar razvukla poput čokoladom oplemenjene pljuvačke. Svejedno, savršen

Likovi u filmu *Juno* bez iznimke govore nekim čudnim jezikom koji je samo naizgled engleski. Sve su *prljave* riječi izbačene i zamijenjene adekvatnim *slatkim* nadomjescima. Kao da je jezik cijele zajednice potekao od pretjerano brižne i pomalo nervozne (ali moralno pravovjerne!) amiške dojilje koja nutka nečije dijete svojim profesionalno ukusnim bradavicama

je to dodatak za filmski koktel tjedna. Gdje *Juno* ide lijevo, *Zalomilo se* skreće desno. Crno i bijelo, yin i yang s tečaja samoobrane za trudnice. Jer one se imaju čega bojati. Epiduralna ili ne, karijera ili dom, kreten ili kreten. Pametna romantična komedija (vrijedi za oba filma) s daškom alternative zagovara tradicionalne vrijednosti!? *Junoovski*: "Ne-ježeno-vjerojatno!" Crkva je konačno uspjela! Konačni je plan ispunjen! Cijeli se krug morao zavrtjeti da bi se s tim idejama ponovno bilo *cool, hip, trendy* i *alter*. Za kraj još jedan posve nepovezano značajan filmski citat: "Paranoia's only reality on a finer scale".

Složenac

Gotovo da je nevjerojatno, ali na rasporedu nema filmskog festivala! Bez brige, već za dva tjedna će ga biti… Vijesti ipak ne nedostaje. Izgleda da se bliži kraj eri Willa Ferrella i uskoro ga možemo očekivati u filmovima u kojima će glumiti samo on, potpomognut katastrofalnim scenarijem i savršenom šminkom. I(li) računalno generiranom stvarnošću. Njegov je *Semi-pro* podbacio na blagajnama, a i producentska kuća koja mu je financirala taj film, New Line Cinema, odlazi u reciklažno dvorište u vlasništvu Warnera.

Domaću nam scenu ne muče takve brige, jedina iole zanimljivija vijest jest kako se Milićevi *Živi i mrtvi* s beogradskog FESTA vraćaju nagrađeni u kategoriji "Europa izvan Europe". ZagrebDox se također iskazao s više od 20 tisuća posjetitelja. Posebnu je nagradu *kritike* osvojila… publika.

Da se ipak ne bi pozdravili bez posve suvišne preporuke evo i male najave koja upravo u ovom trenutku uopće nije najava nego konstatacija nečeg što već traje. Najnoviji Iranci su nam stigli, a do nedjelje 9. ožujka ih se može pogledati u Tuškancu. Došlo ih je petero i zovu se *Sunce svima jednako sije*, *Obrisi dana*, *Noćni autobus*, *Ubrizgavanje* i *Mamin gost*.

Nerazrješiva petlja nasilja

Mario Slugan

Pomalo netipičan pobjednik Berlinalea, kontroverzni visokobudžetni policijski triler po ukusu Coste Gavrasa - društveno-politički angažiran film koji otkriva korumpiranost i nasilnost državnih institucija u Brazilu

***Tropa de elite* (*Elitna postrojba*), režija José Padilha, Brazil, 2008.**

Film našoj publici nepoznatog Joséa Padille (*Bus 174*) *Elitna postrojba,* dobitnik je Zlatnog medvjeda ovogodišnjeg 58. berlinskog filmskog festivala čijim je žirijem predsjedao Costa-Gavras. Taj je filmski festival, inače poznat po programu koji se ne boji filmova političke tematike (Zlatnog medvjeda prije dvije godine odnijela je *Grbavica*), iako ove godine zastupljenih u nešto manjem broju, još jednom je svoju glavnu nagradu dodijelio društveno-politički angažiranom filmu, ovaj put kritici korumpiranosti i nasilnosti državnih institucija u Brazilu.

Nedisciplinirano montažno nasilje

Elitna postrojba kontekstom, ali i formalno (frenetičnom kamerom kao i divljim montažnim rezovima), podsjeća na *Božji grad*, također brazilski film, no dok potonji priču o slamovima, tj. favelama donosi iznutra, drugi to čini izvana, fokalizirajući je kroz lik kapetana Nascimenta, ujedno i pripovjedača. Uvodna je sekvenca najbolji primjer montažnog nasilja i razularene kamere koja bi trebala stvoriti dinamičnu i napetu atmosferu, no po mome mišljenju, ona na žalost uzrokuje samo dezorijentiranost i glavobolju silujući vidno polje. Ništa sretniji nije ni okvir kao rješenje kroz koje upoznajemo protagoniste – Neta i Matiasa, početnike u standardnoj vojnoj policiji, te kapetana elitnih postrojba "Bope", poznatijih pod imenom "Lubanje", Nascimenta. Nascimento kao pripovjedač otvara film čineći reference iz pjesme u uvodnoj sekvenci jasnima. "Lubanje" su posebna jedinica organizirana unutar policije kako bi se u kritičnim situacijama obračunala s do zuba naoružanim gangsterima koji upravljaju favelama, a u koje obična, tj. korumpirana vojna policija ne ulazi, osim kada dolazi po svoju mjesečnu rentu.

Spomenuti okvir strukturno dijeli film na dva dijela; uvodna scena predstavlja munjevitu ekspoziciju (likova i konteksta) i gradaciju prema kulminaciji (ali bez zapleta, naprosto smo bačeni *in medias res*) koja je naprasno prekinuta retrospektivom (trenutak u kojemu Neto zapuca prema mjestu susreta policije i gangstera zamrznut je), a ona će tek sredinom filma dostići ovu točku kulminacije i dalje linearno nastaviti fabulu. Prvi dio, retrospektiva, dobrim dijelom prati Netovo i Matiasovo iskustvo upoznavanja sa sustavom i korumpiranošću obične vojne policije, a drugi dio, nakon što se zaključi okvir s početka filma, njihovo napredovanje u elitnim postrojbama. Okvir je ovdje poprilično nepotreban; jer ako je trebao učiniti da kroz sljedećih sat vremena, sve dok napokon ne doznamo kako se stvar završila, strepimo za Neta i Matiasa, u tome je bezuspješan; niti se često događa da glavni likovi umiru sredinom filma niti to dopušta Nascimentovo pripovijedanje o dvojcu. (Takvo me strukturno rješenje s okvirom podsjetilo na jedno slično, kod prošlogodišnjeg venecijanskog pobjednika, *Požuda, oprez*, ondje tim gore što je i cijela retrospektiva nepotrebna.) Ne vidim mu druge funkcije osim da formalno djeluje kao inicijalni i neposredni uvod u gotovo ratno stanje koje je na snazi u favelama, da svojim *in medias res* statusom nepripremljena gledatelja izravno uvede u kaos slamova. No i za to bi bila efektnija linearna gradacija; jer bi nas ona, još neočekivanije i djelujući kao snažniji kontrast, iz zabušavanja i prebacivanja dužnosti s jednih na druge koja se odvija u policiji, gurnula na lokaciju koja bi trebala biti mjesto prave policijske djelatnosti, a u kojoj policajci plaču i nesposobno psuju jedni na druge. To što su Neto i Matias jedini koji to ne čine, i koji su ondje da spase život kapetanu Fabiu, već je sama po sebi dovoljna motivacija da pristupe elitnim postrojbama bez, na mahove iritantnog, Nascimentova pripovijedanja. (Na trenutke se nisam mogao oteti dojmu koji čovjek ima kada gleda verziju *Blade Runnera* u kojoj Deckard pripovijeda – kao da je netko namjerno dodajući pripovjedača odlučio uništiti film.)

Podzemne paralele

Prvi je dio filma, barem u onim segmentima u kojima kroz Neta i Matiasa doznajemo kako funkcionira novcem podmazani policijski sustav (ne samo kao pandan, već na određeni način i gora verzija gangstera), veoma duhovit. Sustav je toliko zahrđao da više nema ni solidarnosti među korumpiranima (na kraju krajeva i zločinačke organizacije zahtijevaju minimum integriteta da bi se održale), policajci dolaze po svoj novac samo da bi otkrili da ga je već pokupio netko drugi, i to iz njihove vlastite postaje (ovdje se može povući potpuna analogija s bandama u smislu borbe za teritorij) ili pak prebacuju leševe iz svojeg okruga u okrug nadležnosti druge policijske postaje da bi na službenim dokumentima u područjima pod njihovom kontrolom kriminal bio manji (nešto čemu, među gangsterima, ipak nećemo naći pandan).

Institucija "Lubanja", koju podrobnije upoznajemo u drugom dijelu filma, također će, makar potpuno lišena korupcije (barem u smislu kooperacije s gangsterima), na svojevrstan način zrcaliti gangsterske strukture favela; nije teško povući paralelu u smislu obreda inicijacije (na isti način na koji je tečaj ulaska u "Lubanje" natopljen nasiljem takav je i život u faveli koji tjera pristupanju bandi), gotovo monarhijskog nasljedovanja (kapetan Nascimento kroz čitav film traži svog nasljednika za što su glavni kandidati Neto i Matias, a nije teško zamisliti da bi i šef favele imao svog miljenika), nasilne metodologije i politike prvo-pucaj-a-zatim-pitaj (u tom su smislu "Lubanje" brutalne kao i gangsteri), a i to što su u konačnici i kapetan Nascimento i šef favele Baiano obiteljski ljudi (u tome što Baiana žena zapravo ne napušta, za razliku od Nascimenta, leži prva sugestija da je jedan od njih dvojice gori).

Treća skupina, koja pretendira na najviše postolje u ovom farizejskom natjecanju, bogati su studenti pravnog fakulteta. Dok policija surađuje i prepušta održavanje mira istim onima koji su izvor nestabilnosti, a "Lubanje" djeluju poput kakva odreda smrti iznad svakog zakona, bogati sveučilišni studenti društveno savjesno rade u nevladinim organizacijama za pomoć siromašnim u favelama, a istovremeno svojom konzumacijom i preprodajom droga održavaju isto ono stanje koje je i razlog za humanitarnu intervenciju. Foucaultovim rječnikom, koji film eksplicite i citira, samo što ga Nascimento shvaća točnije od studenata prava (koji pogrešno misle da je poanta *Nadzora i kazne* to što država kroz svoje institucije vrši represiju isključivo nad već ionako neprivilegiranim i siromašnim skupinama): institucije u biti ne obavljaju svoju nominalno proklamiranu funkciju; njihova se djelatnost (između ostaloga) sastoji u generiranju i održavanju (nominalnih) razloga vlastita postojanja (dakako, može se dogoditi da generiraju takve diskurse koji će potkopati samu instituciju koja ih je proizvela); na primjeru policije i nevladinih organizacija riječ je o financiranju kriminala protiv kojeg i protiv čijih posljedica se te iste institucije bore.

Papino osiguranje

"Lubanje" su, čini se, ipak pobjednik natjecanja; kao oružana skupina *par excellance*, iznad svakog zakona i kajanja, kojih se nasmrt plaše i gangsteri i uobičajene policijske snage, a da stvar bude ironičnija njihove se akcije (s nemalim brojem žrtava) provode kao dio operacije osiguranja najavljenog boravka pape u Rio de Janeiru. U vezi s tim može se pratiti i suptilna kritika vjersko-društvenih opcija u Brazilu; abortus (koji je u Brazilu ilegalan, osim u slučaju silovanja i zdravstvenog rizika za majku) Nascimento u jednom trenutku stavlja uz bok prostituciji i svodništvu, a tik prije kulminacije filma "Lubanje" će mučiti ženu koju smo u filmu vidjeli samo jednom – tada je prizor napustila komentirajući kako će joj trebati kondomi. Kao da plastična vreća na njenoj glavi nije dovoljna, potrebno je i derati se na nju: "Kurvo!" Ovdje je i vidljivo koliko je obučavanje "Lubanja" bilo uspješno, kako je institucija pronašla i stvorila dovoljno brutalne elemente da popuni svoje redove. U samom će se finalu postaviti i razriješiti pitanje je li kapetan našao dostojnog zamjenika; dovoljno beskrupuloznog i osvetoljubivog da umirućem uskrati posljednju želju, ili drugim riječima, hoće li institucija potpuno osigurati vlastitu auto-propagaciju. Foucault, vjerujem, ne bi imao problema s danim odgovorom.

Foucaultovim rječnikom, institucije u biti ne obavljaju svoju nominalno proklamiranu funkciju; njihova se djelatnost (između ostaloga) sastoji u generiranju i održavanju (nominalnih) razloga vlastita postojanja; na primjeru policije i nevladinih organizacija riječ je o financiranju kriminala protiv kojeg i protiv čijih posljedica se te iste institucije bore

JapanDox

Ante Pavlov

O tri generacije japanskih dokumentarista na ovogodišnjem ZagrebDoxu

ZAGREB DOX INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL MEĐUNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA

Retrospektiva japanskoga dokumentarnoga filma na ovogodišnjem ZagrebDoxu obuhvaćala je vremensko razdoblje od četrdesetak godina. S obzirom na japansku dokumentarističku tradiciju, prema riječima selektorice Fujiko Asano, bilo se iznimno teško odlučiti koji bi se kriteriji primijenili prilikom odabira temeljnih dokumentaraca te u kakav bi ih se ciklus uobličilo. Asano se na kraju odlučila za okvirni povijesni prikaz poslijeratnoga japanskoga dokumentarizma, s obzirom na slabe, ako ne i nikakve, mogućnosti hrvatske publike da vidi neke od izabranih filmova. Time je dijelom odlučila i o obliku ovog osvrta, jer nas sam izbor filmova tjera na uokvirivanje povijesnoga konteksta. Japanski dokumentarni film, naime, iza sebe ima dugačku povijest. Međutim, ako ćemo tu povijest podijeliti na onu prije i oko Drugoga svjetskoga rata, ili kako bi Japanci jednostavnije rekli – Rata, te onu nakon njega, onda nam se vrlo lako mogu iznijansirati dvije glavne odlike japanskoga dokumentarizma, svaka ukalupljena u svoje vrijeme, sa svojim predstavnicima.

Uz prvu pojavu 16 mm kamera 1923. te 8 mm kamera 1932. godine u Japanu oživljava dokumentarizam, koji je od ranih dvadesetih do četrdesetih godina uglavnom nudio amaterske, osobne filmove. Do promjene je došlo Zakonom o filmu, za vrijeme rata, koji je tumačio da svi dokumentarni filmovi moraju biti obrazovno-informativni te u skladu s državnom politikom. Makoto Goto ili Mitsuyo Seo bili su poznati kao autori dokumentarnih filmova u prijeratnom i ratnom vremenu u kojemu se dokumentirao militarizam te vojnički život, međutim najznačajniji je japanski dokumentarist toga razdoblja zasigurno Fumio Kamei, autor filmova antiratne tematike te izraziti protivnik nesnošljivoga establišmenta. Japanski su dokumentarci zadržali oblik kulturno-obrazovnih filmova i u prvim poslijeratnim desetljećima. Za taj je period simptomatična njihova masovna proizvodnja jer su ih u najvećem broju slučajeva financirala poduzeća usred gospodarskoga *booma* koji je uslijedio krajem pedesetih, a kao najznačajniji autori su se izdvajali Noriaki Tsuchimoto, Shinsuke Ogawa, Sumiko Hameda, Katsumi Hirano, Kazuo Hara i drugi. Tsuchimoto i Ogawa nastavili su na moralizmu Kameijevih dokumentaraca, a Japan je u šezdesetima prolazio društvena previranja u povodu sklapanja Američko-japanskoga sporazuma te zbog gradnje zračne luke u Nariti, što je dovodilo do sve većeg broja nezavisnih dokumentarističkih uradaka. Sponzorirani dokumentarci doživljavaju svoj vrhunac za vrijeme Svjetske izložbe u Osaki, a nakon toga slijedi drastičan pad. Na mlade su dokumentariste najviše utjecali Ogawa sa serijom *Sanrizuka*, kao i Tsuchimoto sa serijom dokumentaraca *Minamata*.

Starija generacija

Jedan od najznačajnijih predstavnika starije generacije dokumentarista je Noriaki Tsuchimoto, predstavljen na festivalu dokumentarcima *Vlakovođin pomoćnik* (1963.) te *Na cesti: svjedočanstvo* (1964.), po struci je pravnik, međutim zarana je odlučio biti nezavisni filmaš. Najpoznatiji je po seriji s više od 15 filmova snimljenih u posljednjih 40 godina na temu žrtava "bolesti Minamata", izazvane ispuštanjem žive u priobalne vode ribarskoga mjesta Minamata. *Vlakovođin pomoćnik* je sponzorski film, naručile se ga Japanske željeznice s namjerom poboljšanja ugleda tvrtke nakon jedne željezničke nesreće. Međutim, vrijednosti filma su danas drukčije. Film nam, naime, ukazuje na mijenjajuće japansko društvo, s obzirom na to da Tsuchimoto dokumentira jednu od posljednjih parnih lokomotiva, dok nam ujedno i sami protagonisti filma iskazuju vlastitu bojazan pred nadolazećim promjenama i uvođenjem superbrzoga vlaka. *Pomoćnik* je i paradigmatičan baš iz navedenoga razloga, jer ovime pokazuje društvo koje izdiše, u šezdesetim, taman na vrhuncu novoga japanskoga buma. Tim više je *Svjedočanstvo* na neki način antiparadigmatično, jer ne samo da pokazuje promjene koje se događaju u društvu, u vidu vozača taksija koji se ne snalazi u svojoj profesiji, već nam protagonisti filma, koji je izrazito vizualno zahtjevan, i ne nude nadu u bolje sutra.

Tsuchimotov nešto mlađi suvremenik, Shinsuka Ogawa, na festivalu zastupljen filmom *Ljeto u Nariti* (1968.), sredinom se šezdesetih godina također odlučio na nezavisnu produkciju. Dok se bavio snimanjem serije *Sanrizuka*, ujedno je živio u istoimenome mjestašcu, što je bila nova tehnika snimanja i dokumentiranja, a i cijelu je svoju dokumentarističku karijeru posvetio japanskome selu. *Ljeto u Nariti* tematizira jednu od izgubljenih bitaka japanskoga seljaka u osvit revolucionarne '68. Narita je nova tokijska međunarodna zračna luka čiju gradnju stanovnici Sanrizuke pokušavaju spriječiti. Dokumentarac vjerno bilježi njihovu borbu, uz stalne sukobe s policijom i drugim stanovnicima koji su pristali na gradnju. Danas je dokumentarac vjerno svjedočanstvo gospodarskoga napretka šezdesetih, što posebno spaja Ogawu i Tsuchimotoa kao generacijske i svjetonazorske pobratime.

Promjena perspektive kod srednje generacije

Kazuo Hara predstavljen je, prema reakcijama publike, najkontroverznijim dokumentarcem u ovom programu, *Sasvim privatni Eros: ljubavna pjesma 1974* (1974.), kojim je i svojedobno načinio izniman preokret u japanskome dokumentarizmu, u vrijeme kada Japan prelazi u društvo orijentirano individualnoj osobi. Tako i Harin *Sasvim privatni Eros* utjelovljuje intimistički uradak nezavisnoga filmaša koji je neodoljivo htio prekinuti sve spone s tradicijom snimanja dokumentaraca, barem s onom japanskom. Ovaj je film jedan od prvih osobnih, privatnih dokumentaraca, dnevnički film, koji se može referirati i kao ja-film, kako bi ga se lakše dovelo u vezu s tradicijom ja-romana u japanskoj književnosti s kojom dijeli osjećaj razotkrivanja. Hara odlazi na Okinawu kod svoje bivše ljubavnice, a koja je sada u vezi s drugom ženom, da bi nakon njezina odlaska rodila dijete drugom, tamnoputom, muškarcu. Film nam nudi i snimke dvaju poroda, prvo Harine bivše ljubavnice, dnevnički, loše fokusiran snimak, koji su Hari dugo predbacivali, jedni zbog snimke, drugi zbog morala, a drugi jer je porod, uz kameru, proživjela njihova prijateljica.

Rano, prošle godine, preminuli Makoto Satô je kao student posjetio Minamatu te time otkrio dokumentarni film. Njegov dokumentarac iz 1992. *Život na rijeci Agano* nastajao je tijekom četiriju godina koliko je autor proveo s junacima svoga filma. *Rijeka Agano* dug je i iscrpljujući dokumentarac o selu na devetoj najduljoj rijeci u Japanu. Rijeku je zagadila živa koju je godinama ispuštala kompanija Showa Electric u strogoj tajnosti, da bi se kasnije, nakon prvih otkrića oboljenja, povukla. Zanimljivo je vidjeti na koji način bivši radnici tvornice i dalje imaju poštovanje i odanost prema kompaniji koja ih je nekada prehranjivala. Redatelj je spojio čak tri priče koje ne nudi linearno, međutim njegov je postupak itekako razumljiv; s obzirom na sve, autor je s protagonistima dijelio život i smrt, njihovu bolest (na kraju se i sam razbolio), pa je i njegov film dnevnički, svakodnevni snimak, koji se nije mogao linearno razbiti na tri priče, iz jednostavnoga razloga što se na taj način nije ni odvijao.

Mlađa generacija te dvije struje dokumentarizma

Redateljica Naomi Kawase danas je najpoznatije japansko dokumentarističko ime u svijetu. Dvaput je osvajala nagrade u Cannesu: 1997. nagradu za najboljega novoga redatelja te 2007. Grand Prix za film *Mogari no Mori*. Na festivalu je bila predstavljena trima filmovima: *Prihvaćanje* (1992.), *Katatsumori* (1994.), te *Rođenje* (2006.). Kawase uprizoruje intimistički dnevnički dokumentarizam, u *Prihvaćanju* traži oca kojega nikada nije upoznala, koristi se izuzetno vizualnim, i dijelom eksperimentalnim, snimanjem te, između ostaloga, telefonskim razgovorima. Uz autoricu je ključna figura dvaju drugih filmova njena pratetka, ujedno i posvojiteljica, s kojom tek s pomoću kamere ostvaruje

bliskost. U Kawasinu svijetu kamera djeluje kao sredstvo zbližavanja, autorica je priznala da je prave, intimne kontakte sa svojom pratetkom ostvarila tek kad se odlučila na snimanje navedenih filmova. U *Rođenju*, izrazito dobro montiranom, Kawase se oprašta od svoje prabake. Inače, možemo biti sigurni da je autorici bio poznat rad Hideta Ishiija, čiji su filmovi sredinom osamdesetih preispitivali tabu stvarnosti, npr. tijelo stare žene koje se kupa. Kod Kawase priznavanje starosti i smrti kontrirano je izravnim prikazom redateljičina poroda, dojmljivim i detaljnim prikazom porađanja kao autoričine nove mogućnosti za ostvarivanjem intimnosti na razini koja joj nikada do tada nije pripadala, i kakvu nije ni mogla naučiti od pratetke. Međutim, kamera je i dalje prisutna. Japanski je jezik u kojemu je nemoguće izreći "Volim te!" jer ne poznaje dotičnu frazu, jednako tako individualistička japanska kultura preza od dodira. Jedini dodir moguć je preko kamere, pa stoga nije čudno da autorici pratetka u nekoliko navrata izjavljuje: "Ne toliko blizu!". Kamera je jedina mogućnost zbližavanja.

Tatsuya Mori svjetski uspjeh postigao je kada se odmetnuo od svoje producentske kuće te u nezavisnoj produkciji snimio odličan dokumentarac *A* (1988.) o kultu Aum Shinrikyo. Film kojim je predstavljen na festivalu, *A2*, iz 2006., njegov je drugi film u kojem se bavi tim kultom. Međutim, sada Mori prikazuje Japan kakav nismo prije imali priliku vidjeti, Japan *reality showa* u kojem pripadnici kulta trpe grube napade medija, policije, nacionalista te lokalnoga stanovništva, a njihova su ljudska prava potpuno ugrožena. Morijev film zaslužuje da se njime zatvori retrospektiva japanskoga filma jer nam taj film nudi Japan u kojem gospodarstvo propada, čime se zatvara krug, od prvih prikazanih filmova u retrospektivi, a s propadanjem gospodarstva, nacionalizam raste uz poklike za zakonima iz militarističkoga Japana. *Full circle*.

Biti derviš u Hrvatskoj

Željka Petrović, Tihana Rubić i Petar Bagarić

Antropološko istraživanje obreda (*zikr)* zaređenja održanoga u Pehlinu (Rijeka) 2006. u okviru kojega je mlađa udana žena postala *dervišanom*, dakle punopravnom pripadnicom derviške religijske zajednice, u sklopu reda Rifaije

Na osnovi terenskog i teorijskog istraživanja, prilikom kojega su intervjuirani pripadnici i predstavnici derviških redova koje je registrirala Islamska zajednica u Hrvatskoj, osvrnut ćemo se na aspekte koje oni sâmi smatraju važnima, te analizirati pojedine identitetske značajke derviške, kao manjinske vjerske i etničke zajednice u Hrvatskoj. Na osnovi promatranja dat ćemo kraći etnografski opis izvedbe vjerskog obreda derviške zajednice u Rijeci, a uvidom u internetsku građu, povijesnu i etnomuzikološku literaturu, te u tumačenja zabilježenih prilikom terenskoga istraživanja, kontekst i teorijski okvir. Sâm obred promatrali smo kao vjersku praksu u funkciji homogenizacije zajednice, a tumačenja naših sugovornika derviša kao način isticanja njihovih identiteta prema nama koji nismo pripadnici njihove zajednice.

Prema popisu stanovništva provedenom 2001., Republika Hrvatska je imala ukupno 4,437.460 stanovnika, od kojih se katolicima izjasnilo 88%, a muslimanima 1,2% stanovništva (www.hr./hrvatska /drustvo-i-narod/religije). Podsjetimo da prema popisu stanovništva iz 2001. izjašnjavanje o vjerskoj pripadnosti nije bilo obavezno. Nakon Domovinskog rata, devedesetih godina 20. stoljeća, u Hrvatskoj pripadnost katoličkoj vjeroispovijesti postajala je sveprisutnijom, jer se tijekom aktualnih i potom recentnih ratnih događanja i etničkih sukoba, vjerska pripadnost mahom poistovjećivala s etničkom i nacionalnom pripadnošću. Istovremeno, broj pripadnika pravoslavne vjeroispovijesti se, prema statističkim podacima, naglo umanjio, a broj pripadnika islamske vjeroispovijesti je ostajao konstantan, bez širenja. (Podaci su preuzeti s web-stranice: http:www.geocities.com/cetvrtirazredi/stanovništvo.html, usp. Tihana Rubić, *Pitanja i razine identiteta na primjeru kulturnoumjetničkih društava na Kordunu*, *Etnološka tribina*, 2004/2005).

Antropološko istraživanje

Derviši u Hrvatskoj pripadaju islamskoj manjinskoj vjerskoj zajednici. Od strane Islamske zajednice u Zagrebu službeno su priznata i registrirana dva derviška reda u Hrvatskoj: Kaderije u Puli i Rifaije u Rijeci.

Antropološko istraživanje derviške zajednice proveli smo u ljeto 2006. u sjeverozapadnom dijelu grada Rijeke, u naselju Pehlin. Derviši, stanovnici spomenutog i nekoliko okolnih naselja, pripadnici su reda Rifaije. Ovom prilikom donosimo kraći prikaz jednog dijela obreda zaređenja žene u derviški red, koja na taj način postaje *dervišanom*. Obredu smo prisustvovali (promatrajući ga) radi etnografskog bilježenja događanja, s obzirom na to da su religijske prakse manjinskih zajednica u Hrvatskoj općenito relativno slabo poznate, a derviške katkad i "pogrešno" imaginirane. Stoga, donosimo i refleksije derviša o vlastitom religijskom učenju i obredu. Uvidom u internetsku građu, ali i povijesnu i etnomuzikološku literaturu, povijesni je prikaz nadopunjen dijelovima koji se odnose na suvremeni društveni kontekst, s naglaskom na medijski diskurs o derviškim zajednicama i njihovim obrednim praksama u Hrvatskoj. Time je istaknuta suvremena javna polemika i dihotomija razina *etskog* i *emskog* poimanja obrednih praksi. Sâm obred promatran je kao vjerska praksa u funkciji homogenizacije pehlinske derviške zajednice.

Prema Abdulahu Škaljiću (*Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo 1965.) *derviš* (tur. *Dervis/* pers. *Derviš,* što znači siromah) je definiran na dva načina; prema prvom tumačenju – navedena riječ označava pripadnika derviškog reda, sekte (*tarika*), a prema drugome skromnog, povučenog i pobožnog čovjeka. Knjiga Đemala Čehajića *Derviški redovi u Jugoslovenskim zemljama* (1986.) najiscrpniji je izvor povijesnih podataka za postojanje derviških redova na području bivše Jugoslavije i u Hrvatskoj. Postojanje derviških *tekija* u Hrvatskoj, prema Čehajiću, zabilježeno je za područje Slavonije u 16. stoljeću, iako nije utvrđeno kojim su redovima tadašnje derviške zajednice pripadale.

Vrteći derviši i senzacionalizam

Duhovnim aspektima glazbe i plesa derviša te istraživanjem derviškog plesnog obreda "za postizanje stanja mističnog duhovnog ushita" bavio se u novije vrijeme poljski etnomuzikolog Jacek Piech. Ističući slabo poznavanje mentaliteta islamske kulture od Zapada općenito, Piech tumači kako unutar derviške zajednice postoje mnogobrojni načini izvođenja derviških obreda, pa su tako i *vrteći* derviši tek jedan od redova svojstvenih područjima bivšeg Otomanskog Carstva (usp. Jacek Piech, *Music and Dance as the Basis of Spiritual Transformation in the Musical Culture of Turkish Dervishes*, *Shared Musics and Minority Identities*, Naila Ceribašić, Erica Haskell, ur., Zagreb, Roč, 2006.).

Isticanje "iscjeliteljskih" i "egzorcističkih" značajki u medijima, derviši u Pehlinu smatraju "krivom" imaginacijom derviških vjerskih okupljanja, što najčešće rezultira neželjenim i pejorativnim kolektivnim predodžbama o dervišima u Hrvatskoj i općenito

Vrteći derviši Hrvatsku su posjetili 2005. u okviru kulturno-glazbenog programa *Multikultura*, nastupivši u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, kao gostujuća, istoimena, kulturna atrakcija iz Turske. U raznovrsnom dnevnom tisku *Vrteći derviši* bili su predstavljeni kao "egzotična prezentacija mističnih vjerskih obreda" (http://www.tportal.hr/worldmusic/fset.html). Ulaznice su bile unaprijed rasprodane, a popratni članci u tisku afirmativno su izvještavali o izuzetnom zanimanju hrvatske javnosti za "egzotičnim" (usp. *Zarez,* br. 148, 10. veljače 2005.).

Godinu dana prije, u dnevnim je novinama objavljen članak pod nazivom *Tajni obred derviša u Zagrebu* (*Večernji list*, 13. listopada 2004.). Tim je člankom bio opisan jednokratan "obred probadanja" koji su provodili "derviši" na Kozari boku "u najvećoj tajnosti (...), neumorno plešući cijelu noć". Obred se sastojao od "probadanja iglama, noževima i mačevima, a da ni jednome nije potekla kap krvi" (isti izvor). Opis "rituala" čini dio senzacionalističkog diskursa, prema refleksijama derviša iz Pehlina. Isticanje "iscjeliteljskih" i "egzorcističkih" značajki u medijima, derviši u Pehlinu smatraju "krivom" imaginacijom derviških vjerskih okupljanja, što najčešće rezultira neželjenim i pejorativnim kolektivnim predodžbama o dervišima u Hrvatskoj i općenito. Isto tako se s njihove strane vjerska vjerodostojnost protagonista konkretnog događaja tumačila upitnom. Nenad Moačanin obrede ritualnog probadanja pripisuje pučkoj razini vjerske prakse, dok "elitnija" razina podrazumijeva molitvu i tek neke pokrete rukama (*Večernji list*, 13. studenoga 2004.).

Duhovni autoritet

Nakon objave članka o spornom događaju u dnevnim novinama, izjavu za javnost dala je i Islamska zajednica u Zagrebu, tvrdeći da probadanje nije sadržajni dio derviškog vjerskog obreda te kako je, prema islamskim zakonima, štoviše, izvođenje probadanja zabranjeno. Derviški red Rifaija koji se tjedno okuplja u naselju Pehlin, službeno je potvrdila Islamska zajednica u Zagrebu. Iako povijesno i hijerarhijski Islamska zajednica nije nadređena derviškim zajednicama u Hrvatskoj, ona je nadzorno i objedinjavajuće tijelo vjerskih okupljanja i aktivnosti, te njihovo priznanje daje svojevrstan legitimitet zajednici. Kada je riječ o legitimiranju šejhova na području Hrvatske, Islamska zajednica se u velikoj mjeri oslanja na osobnu procjenu šejha Hajrulaha, čiji osnovni kriteriji pri izboru šejha jesu: obredna praksa u okviru šerijata i iznimno poznavanje svetog teksta Kurana. Šejh Hajrulah je predstavnik i duhovni vođa derviškog reda u spomenutom naselju i vrhovni šejh derviških redova u Hrvatskoj (usp. intervju u *Zarezu*, br. 223, 2008.).

Prilikom prvog kontakta telefonom, šejh Hajrulah je za potrebe istraživanja predložio preliminarni razgovor i susret da bi eksplicitno pojasnio ulogu derviša, vrijednosti i koncept okupljanja svoje zajednice i time otklonio, ili barem ublažio, potencijalnu mistifikacijsku predodžbu o dervišima. Razgovor je bio priređen u njegovoj kući. Na taj smo način šejha Hajrulaha upoznali kao duhovnu, ali i svjetovnu osobu, što je vjerojatno i bila obostrana težnja. Tom prilikom smo se u razgovoru doticali ponajviše povijesnih i migratornih aspekata te strukture stanovništva u naselju Pehlin. Prema riječima šejha Hajrulaha, većina stanovnika danas uključena u aktivnosti *tarikata* (reda) doselila se iz Kosovske Mitrovice osamdesetih godina 20. stoljeća, valom veće ekonomske migracije. Etnomuzikologinja Alma Bejtullahu u tekstu *Musical Practice of Albanian Catholic Migrants from Kosovo*, objavljenom u zborniku *Shared Musics and Minority Identities* (Naila Ceribašić, Erica Haskell, ur., Zagreb, Roč, 2006.) spominje višestoljetne emigracije katoličkog stanovništva s Kosova, koje se u 20. stoljeću, prije svega iz ekonomskih razloga, odvijaju prema Jadranskoj obali i većim gradovima bivše Jugoslavije (Zagreb, Ljubljana).

Prema tumačenju šejha Hajrulaha derviški red u Pehlinu postojao je i prije njegova dolaska u naselje osamdesetih godina 20. stoljeća. Ondje se doselivši, zajedno s riječkim imamom Efendijom Smaićem, šejh Hajrulah započeo intenzivan rad na revitalizaciji i reorganizaciji aktivnosti derviškog reda u naselju. Jedno od značajnih pravila sufizma je poštivanje vrhovnog šejha i njegove predvodničke uloge u životu zajednice i samom obredu. Šejh Hajrulah stoga predstavlja duhovni autoritet u okviru pehlinske zajednice. Dok šejh govori, ostali derviši slušaju. Također, derviši se okupljaju kada šejh procijeni da je potrebno i prikladno.

Derviški obred zaređenja

Putem obreda (*zikr*) zaređenja održanoga u Pehlinu 2006. mlađa udana žena je postala *dervišanom*, dakle punopravnom pripadnicom derviške religijske zajednice, u okviru reda rifije. Obredu zaređenja dervišane smo prisustvovali 8. srpnja 2006. Obred se odvijao u privatnoj kući zaređene gospođe Murtezi u naselju Pehline iznad Rijeke, a vodio ga je šejh Hajrulah.

Prije zaređenja derviši su otpjevali pjesmu u slavu Alahu. Sam čin zaređenja trajao je vrlo kratko. Žena koja je trebala biti zaređena u prostoriju je ušetala u pratnji dvojice derviša, i došla do šejha gdje je određenim religijskim tekstom, koji je izgovarao sam šejh, bio obavljen čin zaređenja. Nakon zaređenja derviši su izveli *zikrullah*. Prema Nerkezu Smailagiću (*Leksikon Islama,* Svjetlost, Sarajevo, 1990.) *zikr* (arapski Dikr) znači *sjećanje* (kad se odnosi na duh), odnosno *spomenuti, odnositi se na nešto* (kad se odnosi na jezik), a kao vjerski tehnički izraz znači *slavljenje Alaha*. Žene su prethodno bile izašle iz prostorije u kojoj se izvodio obred i, zajedno s kćerima, promatrale nastavak obreda iza praga sobe. Šejh je *zikrullah* započeo pijevnom molitvom. Lupio je dugačkim štapom (*asa*) o pod, nakon čega su se pjesmom i instrumentalnom pratnjom uključili i ostali derviši. *Asu* šejh posjeduje od trenutka vlastitog zaređenja. *Asa* je reminiscencija na Mojsijev štap i kao takav predstavlja simbolički legitimitet u okviru islamskog religijskog nasljeđa. Štap se kao simbolički predmet pojavljuje u *Starom* i *Novom zavjetu*, te u *Kuranu*. Evocirajući Mojsijevu ulogu u *Starom zavjetu*, čovjek koji ga nosi predstavlja vođu zajednice, duhovnog vođu i predvodnika obreda.

Religijske pjesme (*illahije*) pjevaju se u situacijama koje derviši u određenom trenutku smatraju prikladnima za izvođenje. One nisu vremenski determinirane i karakteriziraju ih spontane improvizacije koje često predstavljaju sastavni element izvedbe. Glazba se temelji na improvizaciji, pri čemu improvizacijska sposobnost izdvaja pojedinca od ostalih kao glazbeno talentiranu osobu, što se evaluira osobnom procjenom šejha i ostalih članova zajednice. U prvi plan dolaze muški pjevači koji prilikom obreda imaju vodeću ulogu i koji su daleko brojniji članovi derviške zajednice u Hrvatskoj.

Instrumenti korišteni u derviškom obredu – bubanj, činele i def – imaju funkciju ritmičke pratnje. Uz ritmičku pratnju instrumenata derviši jednoličnim tonom izgovaraju nekoliko riječi: *Lā ilāhe illa 'llāh* (*nema Boga osim Alaha*), gibajući se jednoličnim ritmom u lijevu i desnu stranu. Povremenim snažnim udaranjem o instrumente i izgovaranjem sloga *Hu* (*On*; odnosi se na Boga, Alaha) ubrzavaju ritam izvođenja obreda. Prema izgovaranju riječi *Hu* u okviru obreda, pripadnici ove derviške zajednice sebe nazivaju "hukćućim dervišima". Dinamika i metrika mijenjaju se sporadično, a njihova je promjena najavljena udarcima *ase* o pod. Funkcija je ovako izvođenog obreda, prema tumačenju derviša, približavanje Bogu. Izgovaranjem istih riječi, jednoličnim ritmičkim ponavljanjima te ljuljanjem gornjega dijela tijela, tijekom sjedenja na podu ili stajanja, izvođači obreda postaju mentalno i tjelesno usredotočeni na izvedbu, nesvjesni fizičkog okruženja. Glazba i jednolični ritam imaju stoga snažnu stimulativnu ulogu u derviškom obredu, kao mediju za duhovno, ritualno približavanje Bogu.

Derviška pehlinska zajednica u Hrvatskoj može biti relevantan poticaj za promišljanje položaja manjinskih etničkih i vjerskih zajednica u Hrvatskoj, predstavljačkog diskursa o manjinskim zajednicama u medijima, te o složenosti i relevantnosti manjinskog pitanja u hrvatskom društvu općenito

Identitetske značajke

Šejh Hajrulah svjesno ističe pripadnost derviškoj zajednici u Hrvatskoj te podvlači bit učenja kojem podučava derviše i koje sam slijedi: zajedničko metafizičko prapočelo svih ljudi i suočavanje pojedinca s krajnjom duhovnom stvarnošću kroz obrede, u kojima ovosvjetovne uvjetovanosti (socijalni status, naobrazba…) gube značaj. Osnovna vrijednosna načela pehlinske zajednice, prema riječima njihovog šejha, jesu opće civilizacijske vrednote: tolerancija, poštenje, radišnost i blagost u ophođenju.

Želeći izbjeći svaku mistifikaciju derviške zajednice u Hrvatskoj i eksplicitno podvlačeći nedostatak tolerancije kulturnih i vjerskih razlika, kao društvene vrijednosti, šejh Hajrulah je istaknuo: "Čovjek se mora prilagoditi okruženju u kojem živi, ali i drugi moraju poštovati njega. Da živim u Iranu, ponašao bi' se drukčije, u Saudijskoj Arabiji bio bi' drukčiji, ali ne, ja sam rođen ovdje i moram se prilagoditi ljudima i mjestu u kojem živim". I nadalje: "Znate, pitali su što je derviš? Dvadeset puta su pitali što je derviš, a dvadeset puta će derviš drukčije govoriti. Tako ću vam reći da je derviš stanje normalnoga, čovjek koji je jednostavan, skroman i ne traži ono što nema. Pa vi biste opet pitali što je derviš, a ja bi' ponovio: čovjek koji najviše od svih radi, najviše od svih voli, koji je najprimjereniji, a vi biste pitali opet što je derviš? Čovjek koji se razlikuje u svojem selu i zajednici! Vi biste pitali što je derviš? Derviš je u stanju u kakvom je i u tom momentu takav je! Znači, ako je emocionalno ružno, on će tako i govorit'… Znači stotinu i dvadeset puta da me pitate što je derviš, ja bi' svaki put drukčije govorio. Ali ovo je jedna bolja formula: derviš je u kakvom ga stanju pronađeš, tako se i ponaša, i uvijek Bogu je pokoran". (8. lipnja 2006., Rijeka)

U svakodnevnom životu derviši su predstavnici različitih profesija i dobi. Višestrukost identiteta (radni, vjerski, etnički, manjinski) donosi specifičnu dinamiku, izazove i poteškoće u njihovom dnevnom životu i radu. Prema etnologinji Jadranki Grbić (*Identitet, jezik i razvoj*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1994.) moderna društva su složena, a time i identitet pojedinca. Tako možemo govoriti o *mnogostrukom identitetu* (engl. *nested identity*), pojmu koji "podrazumijeva sposobnost pojedinca da se snalazi i u širemu kulturnome sustavu, pa i određenim, uvjetno nazvanim, potkulturnim sustavima". Složenost identiteta Jadranka Grbić posebice pripisuje slučaju etničkih manjina. Derviška pehlinska zajednica u Hrvatskoj tako može biti relevantan poticaj za promišljanje položaja manjinskih etničkih i vjerskih zajednica u Hrvatskoj, predstavljačkog diskursa o manjinskim zajednicama u medijima, te o složenosti i relevantnosti manjinskog pitanja u hrvatskom društvu općenito.

Tekst će u cijelosti biti objavljen u zborniku Četvrtog sastanka Studijske grupe Music and Minorities ICTM-a (International Council of Tradicional Music) *održane u Varni u Bugarskoj, 2006. Zahvaljujemo svim sudionicima tog sastanka na komentarima i pitanjima u okviru diskusije nakon izlaganja, čime su pridonijeli daljnjem promišljanju i razradi ovog teksta.*

Dobro, loše i dokumentarac

Kees Bakker

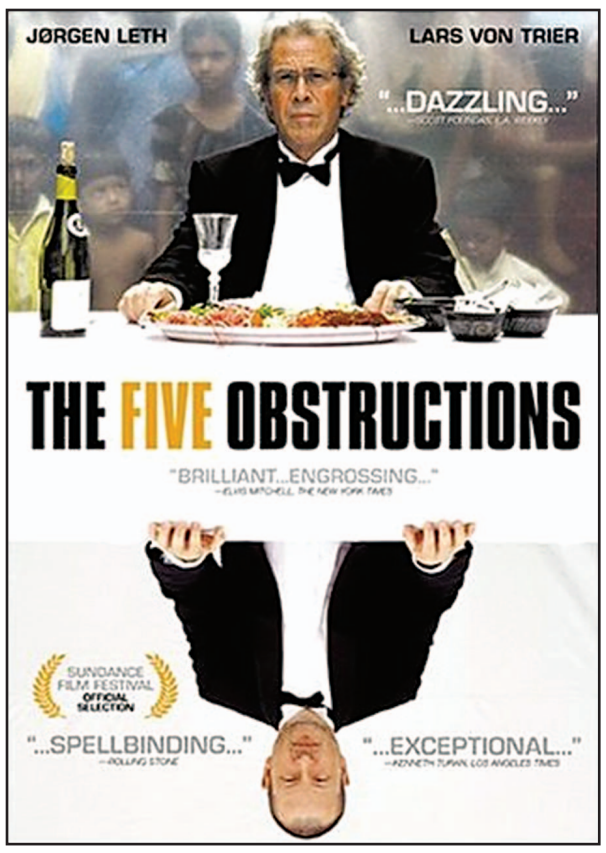
O deontologiji reprezentacije i etici interpretacije te pohlepi kao korijenu svih napada na dokumentarni film

U filmu *Pet opstrukcija* (2003.), Lars von Trier nagovara redateljskog veterana Jørgena Letha da snimi *remake* vlastita filma *Savršeni čovjek* iz 1967. I to ne jedan *remake*, nego pet, s tim da svaki slijedi Trierove bizarne opstrukcije. Tražiti od nekog redatelja da preradi vlastiti film trebalo bi smatrati zločinom, no Leth prihvaća igru. *Savršen čovjek* stiliziran je, ali ironičan, poetski film o ljudskom ponašanju, nadahnut svijetom reklame. Kada Leth obavi prvi zadatak, "s preprekom da ne smije snimati više od dvanaest sličica po kadru", von Trierovo razočaranje je vidljivo: unatoč nečuvenom ometanju, i uzimajući obzir da su dugi kadrovi jedna od karakteristika njegova filmskog stila, Leth uspijeva izručiti prekrasan film. U znak osvete, von Trier će iskušati Lethovu etiku postavljajući mu nove opstrukcije: da snima na "najbjednijem mjestu na svijetu" (na što je Leth itekako navikao), ali da ga ne pokaže; pritom Leth mora glumiti "muškarca" pred kojim je raskošan ručak. Snimanje čovjeka koji se prežderava među najsiromašnijim ljudima na svijetu, a da se pritom ne pokazuje njihova bijeda, najblaže rečeno, nije baš elegantno, no Leth prihvaća izazov i kreće prema najjadnijoj ulici Mumbaija.

Zanemarena interpretacija

To nas dovodi do rasprave o onom što von Trier i Leth tijekom razgovora nazivaju "etikom promatrača", "redatelja koji je 'promatrač'". O etici dokumentaristike češće se raspravljalo, ali se ta rasprava općenito usmjeravala na odnos između dokumentarista i njegova subjekta, ili subjekata. No, nije riječ samo o tome. U ovom eseju želim razmotriti različite etičke aspekte uključene u dokumentarnu reprezentaciju, promatrajući je kao komunikacijski čin ili djelo, u kojem je etika važna na različitim razinama. Prvi čin, o kojem se najviše raspravlja u literaturi o dokumentarcu, samo je snimanje filma te odnos između redatelja i njegova subjekta. Što dokumentarist "smije" činiti sa svojim predmetima? Kako ih smije prikazati a da ne naruši njihov integritet? I o drugom "činu" – činu reprezentacije, koji podrazumijeva odnos između dokumentarca "kao poruke" i zbilje – naširoko se raspravlja, ali uglavnom iz semiotičke perspektive. Pojmovi "objektivnost" i "istina" i danas se razmatraju kao elementi lakmus pokusa za etiketiranje filma kao dokumentarca. O trećem činu, prezentaciji dokumentaraca sa strane distributera i prikazivača, malo se raspravlja u etičkom smislu, ali se o tome sve više govori. Financiranje i distribucija dokumentarca danas uglavnom ovise o televiziji. No, čini se da današnji prikazivači žele dokumentarcu nametnuti svoja pravila, formatirajući žanr na takav način da se oni koji još snimaju "prave" dokumentarce doživljavaju kao čudaci iz nekog drugog doba, pa i manipulatori. Posljednji, ali ne i najmanje važan, čak i kada se dogodi da se raspravlja o dokumentarnoj etici, komunikacijski je čin gledatelja. U filozofiji, etika se promatra u odnosu na djelovanje/ponašanje, te se "nastoji razlučiti dobro od zla". Kao filozofija, etika se može razmatrati kao "praktična filozofija" ili "filozofija akcije". Nitko neće poreći da je snimanje filma čin koji podrazumijeva moralna pitanja povezana s odnosom prema subjektima (prvi čin), ili, kada je riječ o dokumentarcu, s iznošenjem istine (drugi čin). Niti će mnogi prigovarati da je prikazivanje filma na televiziji (ili prikazivanje općenito – treći čin), čin koji, zbog toga, podrazumijeva etičko

Doživljaj istine mora se filtrirati sviješću da je "istina" povezana s određenim svjetonazorima. Baveći se zbiljom i prikazujući mnoge svjetonazore, dokumentarac je savršeno sredstvo pothranjivanja te svijesti, "dokumentarac" shvaćen kao komunikacijski čin koji uključuje redatelja, televizijskog prikazivača, gledatelja i mnoge druge. Svi oni aktivno su uključeni u proizvodnju, shvaćenu kao (re)prezentaciju / interpretaciju, pogleda na svijet



postupanje. No, s obzirom na to da se gledatelja *općenito* smatra pasivnim ljudskim bićem, koje sjedi u fotelji i gleda film, nije se mnogo razmišljalo o najvažnijem od svih postupaka kojima se služi: o interpretaciji.

Ono što slijedi ne bi trebalo smatrati iscrpnim prikazom etičkih aspekata dokumentaristike, nego tek nekim točkama i nitima razmišljanja o pitanjima koja zaslužuju da im se posveti mnogo više pozornosti – kako u akademskom svijetu, tako i među dokumentarnim praktičarima, od redatelja preko televizijskih prikazivača do gledatelja. A kako se etičke vrijednosti razlikuju od zemlje do zemlje, od osobe

do osobe, ograničit ću se na (zapadno)europski kontekst, u kojemu se krećem i koji je nedvojbeno omeđio i odredio moj svjetonazor i moje etičko stajalište.

Čin prvi: snimanje

Prije no što će poslati Jørgena Letha u Mumbai, Lars von Trier ga pita: "Bi li snimio umiruće dijete u izbjegličkom logoru?". "Ne", odgovara Leth, "nisam perverzan". Očito, Lethove moralne vrijednosti kazuju mu da je eksploatacija djeteta u nevolji (ili filmskog predmeta općenito) zbog pukog artističkog i estetskog užitka, ili čak zbog financijske dobiti, "loša". Dakle, on to neće učiniti. Ipak, prihvaća zadaću da snimi sebe dok jede obilan obrok na najbjednijem mjestu na svijetu a da pritom ne pokaže tu bijedu. No, opet, čini se da moralne vrijednosti Lethu nalažu da se vrati von Trieru s *remakeom* u kojem pokazuje prizor s poluprozirnom pozadinom iza koje se muškarci, žene i djeca skupljaju kako bi promatrali objed. Premda se ne vidi izravno, njihova bijeda postaje opipljiva, pa je film "dobar" s etičkog stajališta, a to je upravo suprotno onome što je von Trier htio (dakle, "misija nije uspjela").

U zborniku *New Challenges for Documentary*, koji je uredio Alan Rosenthal, jedan dio posvećen je dokumentarnoj etici, a većina tekstova bavi se odgovornošću redatelja prema "svojim" subjektima. Rosenthal u uvodu toga djela piše: "Problem se može postaviti prilično jednostavno: redatelja upotrebljavaju i pokazuju živote ljudi. Ta se eksploatacija često događa zbog plemenitih motiva, ali povremeno donosi nepredviđene i pogubne posljedice za živote snimljenih osoba. Zato je temeljno pitanje koje su dužnosti i odgovornosti redatelja u odnosu na osobe koje snimaju".

I Europska konvencija o ljudskim pravima (u članku 9.), kao i *Rezolucija o novinarskoj etici Europskoga vijeća* (u članku 23.), govore o "pravu na poštivanje privatnog i obiteljskog života". No, to temeljno pravo redovito se nadmeće s drugim osnovnim pravima: s pravom na slobodu izražavanja i s pravom na informaciju (u članku 10. i 8.). No, zašto govorim o novinarskoj etici kada govorim o dokumentarcu? Pa, recimo, zasad da, kao prvo, dokumentarci redovito zagovaraju ta prava; i, kao drugo, dokumentarni zakoni u kojima etika igra važnu ulogu obično se pozivaju na novinarske etičke kodove, zbog "jednostavnog" razloga što se dokumentarac bavi zbiljom.

Činjenice, kao i podaci, jesu reprezentacije, a ja sam jedan od onih (postmodernista?) koji misle da je reprezentacija interpretacija. Novinari ne bi trebali shvaćati vijesti kao "tako je kako je", nego kao "tako mi to vidimo"

Dakle, kako redatelj može pokazati da je obziran prema svojemu subjektu? Odgovor često glasi: pristankom subjekta koji se temelji na njegovoj informiranosti. Redatelj treba upoznati svoj predmet s načinom na koji će ga prikazati na filmu i kako to može utjecati na njegov život. Nije mu dopušteno ishoditi pristanak zastrašivanjem ili prisilom, ili od nekoga tko je fizički ili mentalno nesposoban za davanje pristanka. To nije lako kao što se čini. Kao prvo, redatelj nije uvijek u prilici komunicirati sa svojim subjektom. Drugo, uzmemo li u obzir zaključak Calvina Prylucka da je "pristanak manjkav ako se postiže ispuštanjem bilo koje činjenice koja bi mogla utjecati na davanje i uskratu pristanka", možemo se pitati koliko nam je godina potrebno da bismo objasnili svojim subjektima koje su moguće posljedice pojavljivanja u dokumentarcu. Po meni, jednostavno je nemoguće dati sve moguće informacije o tome što je dokumentarac i što taj konkretni dokumentarac može prouzročiti, te predvidjeti sva moguća tumačenja filma ili filmskih sekvenci. Nadalje, redatelj nije uvijek u situaciji da pokaže konačan rezultat svojim subjektima. Katkada se, da bi se postigli određeni ciljevi, uključuje novac (je li to prisila?), a kada se prikazuje na drugim mjestima, u drugim kulturama, utjecaj i interpretacija mogu se prilično razlikovati. No, koliko je god moguće, pristanak je dobro polazište – i nadajmo se da poslije neće zažaliti.

U raljama pohlepe

S druge strane, danas su mediji (barem u Europi) toliko sveprisutni da se može očekivati neko predznanje o onome što dokumentarac može izazvati. Još gore: subjekti se mogu okrenuti protiv vas jer već poznaju svoje prilike. Ni ovdje nema nikakve ironije, što može ilustrirati sljedeća priča, u kojoj se dokumentaristu Nicolasu Philibertu događa da se njegov glavni lik, nastavnik u osnovnoj školi, okreće protiv njega. Mjeseci priprema i snimanja, uz suradnju svih subjekata i njihovih roditelja (u slučaju maloljetnika), rezultirali su Philibertovim prikazom osnovne škole na francuskom selu, s jednim jedinim nastavnikom, u filmu *Biti i imati* (*Etre et avoir*, 2002.). Svi su bili sretni zbog konačnog ishoda, ponosni što mogu vidjeti svoju djecu u suosjećanom filmu i ponosni na njihova učitelja, sve dok se nije pokazalo da je dokumentarac potukao rekorde na blagajnama, prodavši 1,8 milijuna ulaznica: prodan je mnogim televizijskim mrežama, a bio je hit i na tržištu DVD-a. Nastavnik George Lopez optužio je Philiberta za krivotvorenje (tvrdeći da je koautor filma, jer se fragmenti njegova nastavnog sata prikazuju u filmu) i za narušavanje njegova "prava na sliku" (koje proizlazi iz prava na poštivanje privatnosti). Roditelji su tražili po 20.000 eura za svako dijete, tvrdeći da bi djeca trebala biti plaćena kao glumci jer ponekad moraju ponavljati određene scene.

Pohlepa je korijen svih napada na dokumentarac. Srećom, svi ti zahtjevi bili su odbačeni: postojao je svjestan pristanak, Lopez se nije mogao smatrati koautorom jer nije sudjelovao u samom stvaralačkom procesu snimanja filma, film ne reproducira elemente njegovih predavanja za koje može tražiti autorska prava, a što se tiče "glumaca", sudac je smatrao da su Lopez i klinci snimani samo dok su obavljali svoju profesionalnu/obrazovnu djelatnost (u svojoj "prirodnoj sredini"), što se smatra "dokumentarnom činjenicom, koja – u odnosu na stvarnost – isključuje pojam 'glume'". Bilo je to veliko olakšanje za sve francuske dokumentariste, koji su već vriskali: "Mi nismo kradljivci slika!".

Sve to govori da u odnosu između redatelja i njegovih subjekata etika nije jednosmjerna karta. Redatelj nedvojbeno ima neke odgovornosti, no ne bismo trebali zaboraviti da subjekte ne bi trebali smatrati samo pasivnim žrtvama koje prolaze dokumentarnu "obradu" – osobito ne u doba kada je gotovo svatko (treba dodati, u Zapadnoj Europi), medijski konzument. A kao građani poput svih drugih, i subjekti imaju prava koja smiju ostvarivati. Na primjer, direktiva Televizije bez granica pri Europskoj uniji osigurava "pravo odgovora" (Article 22): "…svaka rođena ili zakonita osoba, bez obzira na nacionalnost, čijim je legitimnim interesima, osobito ugledu i imenu nanesena šteta iznošenjem netočnih činjenica u televizijskom programu (uključujući i dokumentarce) mora imati pravo na odgovor ili odgovarajuću naknadu".

O tome se može mnogo više kazati, ali, kao što sam već rekao, ovom sastavnicom dokumentarne etike već su se široko bavili i prije, primjerice Rosenthalova knjiga, ali i dva posljednja poglavlja knjige Briana Winstona *Lies, Damn Lies and Documentaries.*

Čin drugi: iznošenje istine

Čini se da je zastarjelo shvaćanje da su dokumentaristi autori, umjetnici koji kreativno obrađuju teme i osobe uzete iz povijesne ili aktualne stvarnosti. Zahvaljujući braći Maysles, Jeanu Rouchu i televiziji, dokumentarac je postao sinonimom za "audiovizualno novinarstvo". Malo pretjerujem, ali u svijetu praktičara (redatelja, televizijskih prikazivača i gledatelja) definicija dokumentarca se nedvojbeno – ali uglavnom implicitno –tijekom proteklih desetljeća suzila. To je utjecalo na poimanje o tome kako bi dokumentarac trebao prikazivati stvarnost i kada je prešao granice.

No, poigrajmo se na trenutak i zaboravimo osamdeset godina povijesti dokumentarnoga filma i priču o "kreativnosti". Pretvarajmo se opet da se dokumentarna etika poklapa s novinarskom i još jednom zavirimo u rezoluciju Vijeća Europe o novinarskoj etici, jer se u njoj nalaze neke zanimljivosti. Prije svega, razmotrimo razliku koja se (u članku 3.) radi između "vijesti" i "gledišta": "Vijest je informacija o činjenicama i podacima, dok gledišta izražavaju mišljenja, ideje, uvjerenja ili vrijednosne sudove...". Ključna riječ za "vijest" je "istinitost" (članak 4.), dok za "gledišta" – priznajući da "istinitost" i "objektivnost" nisu primjereni – moramo "osigurati da se iznose pošteno i etično" (članak 5.) te "ne bismo trebali pokušavati poricati ili tajiti stvarnost činjenica ili podataka" (članak 6.). Ono što me u toj rezoluciji iznenađuje, kao i u većini nacionalnih kodeksa novinarske etike, jest to da se temelje na pozitivizmu koji je bio u modi prije otprilike 150 godina. Čini se da su današnja kretanja (odnosno, kretanja posljednjih stotinu godina) u filozofiji (znanosti), postmodernom mišljenju i historiografskoj teoriji *terra incognita* za one koji ustanovljuju kodekse. U redu, rezolucija datira iz 1993., a tek nedavno je jedan George W. Bush (koji nije filozof) jasno pokazao da "stvarnost činjenica i podataka" prije svega ovisi o ideološkim, političkim i ekonomskim interesima, odnosno o usmjerenjima osobe koja se njima služi ili ih stvara. Činjenice, kao i podaci, jesu reprezentacije, a ja sam jedan od onih (postmodernista?) koji misle da je reprezentacija interpretacija. Novinari ne bi trebali shvaćati vijesti kao "tako je kako je", nego kao "tako mi to vidimo". Istinu i objektivnost ne bi trebalo interpretirati kao ono što odgovara stvarnosti. Osobito kada je riječ o novinarstvu, mogli bismo ponoviti riječi Giannija Vattima, filozofa i člana Europskog parlamenta, da se "teorija istine kao interpretacije, a ne podudarnosti može pronaći upravo u svijetu javnog mnijenja, svijetu masovnih medija". Istina je povezana s određenim svjetonazorom i može se, poput objektivnosti, shvaćati kao "poklapanje s određenim svjetonazorom", imajući na umu da "radio, televizija i novine postaju elementi u općoj eksploziji i širenju pogleda na svijet". Dokumentarac je sastavni dio toga.

O pravu na istinu

Znači li sve to da trebamo postati nihilistički relativisti? Ne, ne mislim tako. Ne bismo trebali očajavati ili padati u apatiju zbog objektivnosti svijeta, čemu su skloni neki postmoderni mislioci. Po meni, cilj postmodernista svakako nije poricanje činjenica, podataka i istinitih tvrdnji. Prije mi se čini da im je cilj staviti ih u (drukčiji) okvir, a osobito osvijestiti okvire u kojima stvaraju svoja značenja, a time i načine na koje bi mogli stvoriti druga značenja kada se te činjenice, podaci i istinite tvrdnje analiziraju iz drukčijih perspektiva, iz različitih svjetonazora. Osobito u dokumentarcima, i u televizijskim vijestima, vidimo da je srž stvari prisvajanje prava na istinu. Jednostavno poricanje toga zapriječilo bi nam put prema razumijevanju i objašnjenju tih programa i dokumentaraca, i događaja o kojima oni govore. Poznata Nietzscheova teza da to što je "stvarni svijet" postao priča ne bi trebalo voditi zaključku da se ne možemo osloniti na tu priču. Naprotiv, to je jedini izvor kojim raspolažemo da bismo izgradili svoje razumijevanje svijeta; "Slike svijeta koje nam daju mediji i humanističke znanosti, premda na različitim razinama, nisu tek različite interpretacije 'stvarnosti' koje se 'daju' bez obzira; prije bi se moglo reći da ono tvore samu objektivnost svijeta… Ima više smisla prihvatiti da je ono što nazivamo 'stvarnost svijeta' zapravo 'kontekst' za mnoštvo 'priča', a zadaća i važnost humanističkih znanosti nalazi se upravo u tematiziranju svijeta u tim kategorijama" (Vattimo, 24-25).

Etičko stajalište u tome sputanost je vijesti i dokumentaraca s obzirom na kontekst stvarnosti. Vijesti mogu biti istinite i objektivne, ali trebaju biti svjesne činjenice da su ta istinitost i objektivnost ograničene na svjetonazor u kojem se kreću. Mišljenja trebaju biti na isti način iskrena i etična: svjesna svjetonazora koji podrazumijevaju. Kao u novinarstvu, stvarnost je srž dokumentarnog posla. Dokumentaristi imaju istu moralnu obvezu da budu vjerni istini i poštenju.

S obzirom na to, koja su ograničenja istinitosti i poštenja u dokumentarnoj reprezentaciji? Srećom, ne postoji dokumentarna biblija koja govori što treba i što ne treba činiti, pa će nam sljedeća priča barem djelomice okrijepiti misao i vjerojatno pokazati da se etičke vrijednosti razlikuju od osobe do osobe, čak i kada one dijele dosta pogleda na svijet. Ogledni je primjer dokumentarac nizozemske produkcije, *Ford Transit*, redatelja Hanyja Abu-Assada (2002.), koji je financirala mreža VPRO. Film pripovijeda priču o palestinskom taksistu koji mora izaći na kraj s izraelskim blokadama po cestama na okupiranim teritorijima. VPRO je odlučila povući film s nizozemskog filmskog festivala nakon što su obaviješteni od BBC-a!) da su prizori inscenirani i da taksist u stvarnom životu nije taksist, nego je odglumljen. VPRO je i prije radio s Abu-Assadom, pa su znali da voli miješati fikciju s dokumentarcem. Redatelju se može prigovoriti kako nije spomenuo VPRO-u da *nije* promijenio metode. To što se poslužio "glumcem" ne mijenja svakodnevno iskustvo mnogih taksista i drugih Palestinaca na okupiranim teritorijima. Ipak, VPRO je smatrao da film ne govori "istinu", jer su scene namještene. U tom pogledu, zanimljiv je tekst Briana Winstona *Reconstruction Continuum*, koji bi nam trebao pomoći da povučemo crtu između fikcije (potpune intervencije redatelja) i činjenice (ne-intervencije). On kaže: "Sama gluma dvojbeno je fikcija, a "glumljenje proživljene prošlosti" dokumentarna je drama, no sve druge točke u cjelini mogu se i moraju smatrati opravdanima u dokumentarnoj praksi". Prema Winstonovu – britanskom – viđenju filma, *Ford Transit* trebalo bi nazvati dokumentarnom dramom, no nije sve u filmu "glumljenje proživljene prošlosti". Čak bih ustvrdio da je Abu-Assad pošteniji kada se služi "glumcima" i vjerniji situaciji palestinskih taksista, nego mreža VPRO kada cenzurira distribuciju i prikazivanje filma na festivalu, jer se režiranje u dokumentarcu očito smatra većim zločinom od priče o posljedicama izraelskih blokada na okupiranim palestinskim teritorijima. No svatko o tome može moralno suditi.

(No, trebalo bi primijetiti da je uporaba "glumca" suprotna odluci suca u parnici Georgea Lopeza protiv ekipe filma *Être et avoir:* "Dokumentarna činjenica, u svojem odnosu prema stvarnosti, uključuje pojam 'glume'". Ha, ha, ha, kad bi sudac znao…)

Treći čin: prikazivanje

Financiranje dokumentaraca, osobito u Europi, ovisi o televiziji. Većina filmskih fondova čak zahtijevaju da redatelj ima dogovor s prikazivačem prije nego što odluče dodijeliti potporu redatelju za snimanje dokumentarca. Čini se da televizijski urednici – mnogi među njima i ostali koji su odgovorni za financiranje i programiranje dokumentarnih (ili "informativnih) programa" – uopće ne znaju čime se bavi dokumentarac (jer su upravo prebačeni iz dječjeg u dokumentarni program ili su prije radili u izdavačkoj kući. No, svatko zna što je dokumentarac, zar ne?). Neki misle da dokumentarci kazuju istinu ili nešto poput toga. Drugi tvrde da u dokumentarnoj kinematografiji nema nikakve kreativnosti. "Dokumentarist nije umjetnik". Nažalost, to nije šala – više sam puta čuo urednike da kažu nešto slično: dokumentarac je za njih stroj za snimanje zbog čega se John Grierson okreće u grobu. Oni koji donekle poznaju povijest dokumentarnog filma rijetka su vrsta u televizijskim kompanijama.

Direktni film i *cinéma vérité* postavili su modele: dokumentaristi promatraju, snimaju i intervjuiraju ljude. Istraživačko novinarstvo ili filmovi slični Brianu Lappingu kao da postavljaju norme za današnji dokumentarac: niz glava koje govore, po mogućnosti velike zvjerke, objašnjavaju događaje ili otkrivaju sočne tajne, ilustrirane arhivskim ili novinarskim snimkama. "Čudake" poput, primjerice, Thierryja Knauffa, s filmom *Wild Blue – notes a quelques voix* (2000.), hvale zbog njihove umješnosti, ali im se filmovi slabo prikazuju izvan festivala, jer "se ne uklapaju u televizijske programe". (Primjerice, *Checkpoint*, pobjednik

Istina je povezana s određenim svjetonazorom i može se, poput objektivnosti, shvaćati kao "poklapanje s određenim svjetonazorom", imajući na umu da "radio, televizija i novine postaju elementi u općoj eksploziji i širenju pogleda na svijet". Dokumentarac je sastavni dio toga

Optimistično je to da mi, kao gledatelji, zahvaljujući sučeljavanju različitih svjetonazora, učimo vrednovati i poštovati druge svjetonazore i tumačimo ih na uravnoteženiji način. No, čini se da je vrlo teško iskoračiti iz vlastitih moralnih standarda kada prosuđujemo drugog

u konkurenciji Joris Ivens na festivalu u Amsterdamu 2003., za televizijsko je prikazivanje skraćen sa 78 na 53 minute). Osim toga, televizijski prikazivači sve više nameću novinarske norme dokumentarcima; dokumentarci prikazuju stvarnost i zato im nije dozvoljeno namještanje scena, subjektivnost, uporaba fikcionalnih elemenata i slično. Dakako, uopćavam i pretjerujem, ali ta tendencija je očita.

Ugled ili zarada?

Na sreću za Europljane postoji direktiva Televizije bez granica Europske unije, koja regulira koje kvote televizije moraju uložiti u nezavisnu produkciju (10 posto vremena emitiranja ili programskog budžeta), a većina zemalja ima kvote za programiranje različitih televizijskih žanrova. Neke doista posebno navode "dokumentarce", ali zajedno s "magazinima" ili "informativnim programima/novostima". Druge samo spominju "dokumentarni program". Mnogim televizijama te kvote nisu samo donja, nego i gornja granica. Razumljivo, jer i one moraju zaraditi. To može ilustrirati intenzivna debata koja se ljeti 2003. vodila u Francuskoj: veliki gazda TF1, vodećeg privatnog televizijskog kanala u Francuskoj, Patrick Le Lay, izjavio je: "Ono što prodajemo Coca-Coli raspoloživo je vrijeme ljudskog mozga", što znači da je svrha programima između reklama pripremiti televizijske gledatelje za te reklame. U tom kontekstu također moramo primijetiti da su kompanije poput Endemola (*Big Brother*, *Star Academy* itd.) također nezavisni producenti, te da su neke televizije sklone ekstremnu formu direktnog filma koja se zove Reality TV podvesti pod isti nazivnik kao i dokumentarce, trošeći kvote i vremenske blokove za programiranje dokumentarnog programa, jednostavno zato što Reality TV donosi mnogo više novca od dokumentarca o spolnom životu puževa.

Javni televizijski kanali još spašavaju dokumentarac, ali njihovo natjecanje s privatnima sve više prijeti pravoj nezavisnoj produkciji i uravnoteženju programa koji nude. Patricia Zimmermann analizirala je taj "rat oko dokumentarca" u američkom kontekstu koji se ponešto razlikuje od europskog, no trend se razvija u istom smjeru. Programiranje vijesti i informativnih emisija (što uključuje i dokumentarce) postalo je novo poprište borbe između javnih i privatnih televizija, s opasnošću koju Patricia Zimmermann vidi ovako: "Jasne crte razlikovanja između javnog i korporativnog prostora, između javnih poslova i privatnog poduzetništva, između opozicijskog djelovanja i korporativnog multikulturalizma, između politike identiteta i marketinga, između nacije i cijeloga svijeta, postaju mutne". Mnogi Europljani, kada vide novija događanja u SAD-u, način na koji funkcioniraju neki informativni kanali i tumačenje svega toga na filmu, kao što je *Outfoxed* iz 2004., misle da se to neće dogoditi na "starom kontinentu". No, i u Europi postaje sve jasnije da ekonomski interesi upravljaju političkim, ideološkim i moralnim vrijednostima, pa tako i medijskim krajolikom, nečim što se zove "istina", i filmom koji se njome bavi.

Ta bitka za ugled kod publike i za formatiranje dokumentarnog filma ne vodi samo sužavanju samoga pojma i definicije dokumentarca, nego i siromašenju načina izražavanja općenito, a osobito subjektivnog i interpretativnog diskursa koji su potrebni da bi gledatelji dobili više pozadinskih informacija i stajališta o onom što se događa ili se dogodilo u stvarnome svijetu. Proizvodnja i izlaganje te vrste diskursa, po mojem skromnom mišljenju, plemenite su zadaće dokumentarca. Ali i onih koji imaju moć prikazivanja: televizijskih prikazivača i distributera. Tako je ono što bi se doista moglo nazvati deontologijim (javne) televizije – i trebalo bi biti njezinom sastavnicom – pokazivanje onoga što se krije ispod površine zbilje i postavljanje "pravih" prioriteta kada je riječ o programiranju. Možda je to utopijska ideja, ali je barem vrijedna razmišljanja.

Čin četvrti: interpretacija

Dokumentarni redatelj, kao i prikazivač, općenito ima na umu ciljanu skupinu za koju želi snimati film i kojoj želi prikazati svoj rad. To podrazumijeva razmišljanje o mogućim tumačenjima slika, komentaru, montaži sekvenci itd. On sam – kada snima, montira, piše, bira – interpretira svijet oko sebe. U stvari, gledatelj koji gleda film interpretira već interpretirani svijet. To ne naglašava samo važnost određenog etičkog (deontološkog) stajališta redatelja, nego i to da gledatelja ne možemo smatrati tek pasivnim konzumentom: interpretacija je čin – temeljni čin u procesu komunikacije.

S druge strane, mislim da u vremenu sveprisutnih medija, gledatelj više nije nepismen kao što je to možda bio 1895. kada je vlak braće Lumière prohujao platnom. Ipak, to nije dovoljno: predavanja iz medijske pismenosti trebala bi biti obavezna sastavnica gimnazijskog programa i, unatoč mnogim, mnogim lažima koje ljudi dobivaju posredovanjem televizije, oni još vjeruju – gotovo bezuvjetno – u autentičnost pokretne slike. No, gledatelj nije samo glupa žrtva; on je i aktivni i inteligentni konzument pokretne slike, te je sve vičniji razlikovanju stvarnog od lažnog, dokumentarnog od fikcije. Čak i kada se dokumentarac služi fikcionalnim elementima, većina današnjih gledatelja zna kako to procijeniti. U tom smislu, ne očekujemo samo od dokumentarista da bude svjestan relativne objektivnosti svojega svjetonazora; isto očekujemo i od gledatelja. U doba kada moralne standarde nameću neki svjetski vođe, postaje jasno da se o tim standardima sve više raspravlja (i spori), a da su oni sve manje i manje "standardi". Jedna od zasluga globalizacije, u kojoj mediji igraju važnu ulogu, jest upoznavanje različitih kultura i svijest o tome da "različite kulture" mogu značiti i "različite moralne standarde" – različite svjetonazore, različitu etiku.

Optimistično je to da mi, kao gledatelji, zahvaljujući sučeljavanju različitih svjetonazora, učimo vrednovati i poštovati druge svjetonazore i tumačimo ih na uravnoteženiji način. Ipak, čini se da je vrlo teško iskoračiti iz vlastitih moralnih standarda kada prosuđujemo drugog. Nedavni incident u Nizozemskoj, koji je postao svjetska vijest, pokazuje to na bolan način. Drugog studenog 2004., redatelja i pisca Thea van Gogha ubio je muslimanski ekstremist. Na taj grozan čin (ekstremizam je obično u sukobu s "dobrim" moralnim vrijednostima) motivirali su ga provokativni članci u tisku i film *Pokornost* koji je van Gogh 2004. snimio s Ayaan Hirsi Ali, članicom danskoga parlamenta somalijskog (i muslimanskog) podrijetla. Taj čin izazvao je nekoliko žestokih reakcija (paljenje džamija i islamskih škola i, kao protureakciju, paljenje crkava) kao i emocionalne rasprave. U izazovnim i redovito uvredljivim van Goghovim riječima na račun muslimanske zajednice, a osobito ekstremista, nije bilo mnogo poštovanja, u ubojstvu još i manje. No, ovdje se želim usredotočiti na film. *Pokornost* je kratki film koji pokazuje ženu pod velom koja se moli Alahu. Prednji dio vela je proziran, pa možemo vidjeti golo žensko tijelo na kojemu su ispisane pjesme iz Kurana. Tijekom molitve ona iskazuje odanost Alahu, svojemu mužu i drugim muškim članovima obitelji, istodobno pripovijedajući o zlostavljanju i nasilju koje su počinili. Slike žene u molitvi ispresijecane su slikama dijelova osakaćena ženskog tijela. Suprotnost između iskazane odanosti i patnje koju joj je donijela ta odanost, oštra je i bolna. Netko tko donekle poznaje islam može zamisliti, u najmanju ruku, provokativan film. No u nizozemskom društvu – pobožnom, ali i s dugom tradicijom kritike, parodije i izrugivanja religijskih tradicija i rituala – taj način samoizražavanja potpuno je zaštićen pravom na slobodu izražavanja (koje je, treba reći, ipak ograničeno).

Istina ovisi o svjetonazoru

Želja za razumijevanjem te sposobnost prihvaćanja i poštivanja drugih svjetonazora možda su temeljni elementi zapadnoeuropske etike interpretacije. U slučaju *Pokornosti*, ali i općenito, gledatelj se ne mora složiti s porukom filma. Najvažnije je to da shvati – ili barem prihvati postojanje – svjetonazora koji se iza nje krije. Kao pripadnik društva, najmanje što možete učiniti je poštivanje običaja toga društva. Gledatelj (dokumentarnih) filmova mora biti spreman na suočavanje s različitim svjetonazorima. Još jednom citiram Giannija Vattima kada podcrtava etičke temelje hermeneutike, "filozofije interpretacije": "U habermasovskim kategorijama, hermeneutika je filozofija društva javnog mnijenja, masovnih medija. U hajdegerovskom pučkom govoru: to je filozofija o svjetonazorima epohe i njihovim neizbježnim sukobima". Medijska pismenost, koju treba podučavati – no koja se po meni već može očekivati od prosječna gledatelja – trebala bi uključivati svijest o komunikacijskom činu: o javnom mnijenju, masovnim medijima i pravu dokumentarca na interpretaciju. Doživljaj istine mora se filtrirati sviješću da je "istina" povezana s određenim svjetonazorima te da ti svjetonazori mogu proturječiti nekom drugom. Baveći se zbiljom i prikazujući mnoge svjetonazore, dokumentarac je savršeno sredstvo pothranjivanja te svijesti. I želim istaknuti da ovdje "dokumentarac" treba shvaćati kao komunikacijski čin koji uključuje redatelja, televizijskog prikazivača, gledatelja i mnoge druge. Svi oni aktivno su uključeni u proizvodnju, shvaćenu kao (re)prezentaciju *i* interpretaciju, pogleda na svijet.

Reprezentacija i interpretacija dvije su strane iste slike. Deontologija/etika uključena u te procese određena je moralnim standardima društva, zakonodavstva, zajednice i pojedinaca. "Dobro" i "loše" u rukama je svake pojedine osobe (a to je formalizirano/uopćeno različitim zakonima ili kodeksima u različitim društvima). No, dokumentarac je u rukama svakoga tko sudjeluje u opisanim činovima komunikacije. Etička pitanja briga su svakoga tko je uključen u te činove, ne samo dokumentarista, nego i prikazivača i gledatelja.

Vraćajući će, u zaključku, filmu *Pet opstrukcija*, vrijedi kazati da se Lars von Trier ne poigrava samo suredateljem Jørgenom Lethom, nego i s gledateljem: u *remakeu* iz Mumbaija, Leth pokazuje bijedu ljudi služeći se poluprozirnom pozadinom. Da ta pozadina nije bila prozirna, moralni standardi obaju redatelja mogli su doći u pitanje. No, von Trier je tu mogućnost otklonio, jer *Pet opstrukcija* ne čini samo pet verzija filma *Savršeni čovjek* u nizu, nego je to istodobno film o snimanju tih verzija u kojima se – kao u svakom "dobrom" dokumentarcu – bijeda prikazuje otvoreno. Istodobno, von Trier i Leth aktivno uključuju gledatelja u razmišljanje o tim etičkim pitanjima.

S engleskoga prevela Diana Nenadić.
Tekst je pod naslovom The Good, The Bad, and the the Documentary *objavljen u časopisu* Documentary Box, *br. 24, YIDFF, Japan, 10. ožujka 2005.*
Oprema teksta redakcijska.

Nova subjektivnost

Michael Renov

Dokumentarac i autoreprezentacija u post-verité razdoblju

Film i sekularizacija božanskog

Dokumentarni film dugo se povezivao s pitanjem znanosti. Od protofilmskih eksperimenata Eadwearda Muybridgea u području ljudskog i životinjskog pokreta, film pokazuje potencijal za promatranje i istraživanje ljudi te društvenih i povijesnih fenomena. U tridesetim godinama prošloga stoljeća, poznati avangardni filmaš Hans Richter taj je potencijal opisao ovako:

Svladavši vrijeme i prostor, tehnologija je toliko povezala sav život na zemlji da su najudaljenije "činjenice", baš kao i one najbliže, postale važne za život svakog pojedinca. Razum je pokrenuo sekularizaciju božanskog. Sve što se događa na zemlji postalo je zanimljivije i važnije nego ikada prije. Naše doba zahtijeva dokumentiranu činjenicu… Moderna reproduktivna tehnologija kinematografa na neponovljiv je način odgovorila na potrebu za činjeničnom hranom… Kamera je na najjednostavniji mogući način stvorila spremnik ljudskog promatranja.

Kao instrument "reproduktivne tehnologije", film je obdaren moći čuvanja i prikazivanja svijeta u stvarnome vremenu. "Prividna nepotkupljivost optike", zapisao je Richter, "jamčila je *apsolutnu istinu*".

No, kao što pokazuje Richterova uzgredna kvalifikacija istinitosti filma (odnosno, "*prividne* nepotkupljivosti optike"), malo je onih koji bezrezervno vjeruju filmu. Ako ikada i jesu vjerovali, upravo je dokumentarac najviše ulijevao tu vjeru. Mladome Jorisu Ivensu, mala kamera koju su pokretale čelične opruge satnoga mehanizma, bila je oruđe za istraživanje prirodnoga svijeta. Naučivši "sve njezine prednosti, ali i slabosti, od profesora Goldberga, izumitelja tog praktičnog instrumentića", Ivens je 1928. počeo snimati film o željezničkom mostu preko rijeke Maas u Rotterdamu:

Za mene je most bio laboratorij pokreta, tonova, oblika, kontrasta, ritmova i odnosa među svim tim elementima. Znao sam da su moguće tisuće varijacija i tu je bila moja prilika za iskušavanje osnovnih elemenata u njima… Želio sam pronaći neka opća pravila, zakone kontinuiteta pokreta. Glazba ima svoja pravila i svoju gramatiku tonova, melodije, harmonije i kontrapunkta. Slikari su znali što mogu učiniti s određenim bojama, nijansama, kontrastima. Ako je itko i poznavao odnos pokreta na ekranu, držao je to za sebe, a ja sam to trebao pronaći sam.

Ivens je istraživao jedinstvene osobine *filmskoga* prikaza svijeta, već svjestan toga da sami zakoni optike i kemije ne mogu jamčiti ništa. Ako su, kao što je otkrio snimajući *Most,* postojale stvarne mogućnosti za sretno prenošenje toga tehničkog čuda na film, ostalo je još mnogo toga otkriti o tome kako se medijem može najbolje evocirati dinamika mehaničkoga rada mosta, a da se, primjerice, ne žrtvuje dojam njegove monumentalnosti. Snimanje filma bilo je svojevrsno laboratorijsko iskustvo.

Dakako, Ivensova želja da sustavno prouči prikazivački potencijal filma bila je dijelom povijesno uvjetovana, nusproizvod modernizma. Sjetimo se u tom kontekstu tekstova Dzige Vertova, koji je u eseju *We: Variant of a Manifesto* (1922.) ushićeno prikazao čovjekovu "žudnju za srodstvom sa strojem" te njegov put koji vodi kroz poeziju strojeva, od šeprtljava građanina do savršena električnog čovjeka". Vertov, koji je studirao medicinu, opisao je svoje filmske radove kao *složene eksperimente*, a sam film kao "zbroj činjenica zabilježenih na filmskoj vrpci, ili, ako hoćete, ne samo kao zbroj, nego kao rezultat, *višu matematiku* činjenica".

Sve te želje što su ih iskazivali prvi filmski praktičari – podrška činjenica, otkriće zakona filmskoga pokreta i usavršivost percepcije – duboko su implicirane znanstvenim projektom. Upravo je područje nefikcionalnog najizričitije artikuliralo tu znanstvenu žudnju; ovdje su u središtu pozornosti bile i rasprave o dokazu, objektivnosti i spoznaji. Rekao bih, dakle, da su nefikcionalni film i znanstveni projekt povijesno povezani. Rad mnogih znalaca dodatno potkrepljuje te tvrdnje. Također bih rekao da su se uočeni odnosi među njima (uočeni, takoreći, u zajednici praktičara, kritičara i znalaca) bitno promijenili tijekom godina. U razdoblju poslije Drugoga svjetskog rata, dvojstvo dokumentarac/znanost najčešće se usredotočavalo na osobito sporno pitanje objektivnosti.

Premda poteškoće oko razlikovanja subjektivne i objektivne spoznaje u europskoj intelektualnoj tradiciji sežu u daleku prošlost, Raymond Williams pokazuje da su kretanja u njemačkoj klasičnoj filozofiji od kasnoga osamnaestog stoljeća ključna za današnje razumijevanje. Osobito u području estetike, izričiti dualizam nastupio je sredinom devetnaestoga stoljeća. No, važne promjene već su bile na pomolu. Dok je u prethodnim stoljećima prevladavajuća skolastika *subjektivnim* smatrala stvari "kakve jesu po sebi" (što proizlazi iz shvaćanja subjekta kao supstancije), a *objektivnim* "način na koji se nadaju svijesti (odnosno, kako ih ona zahvaća), pojava pozitivizma potkraj devetnaestoga stoljeća izazvala je radikalno preusmjerenje značenja. Sada se *objektivno* treba konstruirati kao "činjenično, nepristrano (neutralno) i otuda pouzdano, različito od shvaćanja *subjektivnog* koje se zasniva na dojmovima a ne na činjenicama, a budući da je pod utjecajem osobnih osjećaja ujedno je i razmjerno nepouzdano". (...)

S obzirom na povijesnu povezanost sa znanstvenim projektom, promatračkim metodama i protokolima novinske reportaže, uopće ne čudi da se, unutar zajednice dokumentarnih praktičara i kritičara, subjektivnost često shvaćala kao svojevrsno zagađenje koje treba očekivati, ali i svesti na najmanju mjeru. Tek se u novije vrijeme počela istiskivati, pa i obrtati hijerarhija subjektivno/objektivno (s tim da se prednost daje objektivnom).

Promatrački moment

U razjašnjenju četiriju dokumentarnih modusa izlaganja, Bill Nichols je opisao promatrački modus kao onaj pristup dokumentarnom stvaralaštvu koji se često naziva direktnim filmom, a svojstveni su mu neizravan govor, uporaba dugih kadrova i sinkronog zvuka, te je skloniji prostorno-vremenskom kontinuitetu nego montaži, čime izaziva dojam *sadašnjeg vremena*. Tijekom šezdesetih i velikim dijelom sedamdesetih, taj je modus jačao u Sjedinjenim Državama i Kanadi, a srodan, ali filozofski oprečan pristup (koji Nichols smatra interaktivnim) gotovo se istodobno razvijao u Francuskoj pod okriljem Jeana Roucha. Brian Winston ustvrdio je da su američki praktičari, poput Richarda Leacocka (koji je studirao fiziku) i Alberta Mayslesa, bili pod utjecajem prirodnih znanosti kada su na početku proglasili etiku nemiješanja, pa čak i umjetničke nesebičnosti. To ilustrira i ovaj kritički opis: "Riječ je o životu koji kamera promatra, a ne, kao što je slučaj u većini dokumentaraca, o životu koji se oživljava za kameru", ili izjava Roberta Drewa: "Osobnost filmskog stvaratelja ni na koji način ne utječe na radnju". Brian Winston tvrdi da su Rouch, antropolog, i njegov prigodni partner, sociolog Edgar Morin, bolje "iskoristili sofisticiraniju koncepciju problema što ih postavlja sudioničko promatranje" od njihovih američkih pandana.

No, čak ni u punom cvatu direktnoga filma, sablast subjektivnosti nije se mogla potpuno izbrisati. Prema prikazu Stephena Membera, do neslaganja između producenta Roberta Drewa i Donna Alana Pennebakera tijekom snimanja filma *Jane* (1962.) došlo je oko toga treba li ukloniti šum kamere iz duge sekvence u kojoj Jane Fonda sjedi pred zrcalom u svojoj garderobi: "Pennebaker je smatrao da bi šum trebao ostati, pojašnjavajući da publika ne gleda samu Jane u garderobi, nego Jane u garderobi s kamerom koja je promatra". U vrijeme snimanja *An American Family*

(dvanestodijelne dokumentarne serije o obitelji Williama C. Louda iz Santa Barbare u Kaliforniji, snimljene 1971., a prikazane 1973. na javnoj televiziji), gotovo nije moglo biti dvojbe da se redateljeva osobnost prilično intimno uplela u stvaranje konačnoga proizvoda.

U nekoliko scena s Lanceom i Grantom, dvoje najaktivnijih "izvođača" od petoro braće i sestara Loud, s kamerom se razmjenjuje urotnički pogled što na neki način potvrđuje njezinu ulogu svjedoka. U četvrtoj epizodi, Pat Loud putuje u Eugene, u Oregonu, kako bi pomogla u proslavi majčina rođendana. U jednoj sceni, podižući koktelsku čašu, kći nazdravlja svojoj ostarjeloj roditeljici riječima: "Još mnogo rođendana!" Očito krivo shvativši tu želju (ona je tumači kao zdravicu svima koji slave rođendane, a ne kao želju za još mnogo dobroga zdravlja), gospođa Russell odgovara: "Tko još ima rođendan?" Nalazeći se izvan prizora, Pat vrlo glatko intonira: "Suzani je rođendan". Pogled gospođe Russell prelazi s kćeri na neku točku izvan ekrana s njezine desne strane: "O da, svakako, znala sam da je nešto drugo. Nisam ja jedina koja ima rođendan". Taj prilično zagonetan dijalog objašnjava tek spoznaja da majka i kći dijele tu scenu s redateljima Alanom i Susan Raymond, pa tu Susan i spominju. Štoviše, Raymondovi su živjeli s Loudovima sedam mjeseci, unatoč činjenici da se njihova prisutnost iza kamere i utjecaj njihovih osobnosti na sedam glavnih subjekata tek rijetko priznaje. Do filma *U pohode američkoj obitelji* (prikazanog na televiziji 1983., a osuvremenjenog 1990.), ostali su samo ostaci nevidljivog četvrtog zida. Svaki od Loudovih priča povremeno snimljenim filmašima o utjecaju serije na njihov život kao i o utjecaju kamere na njihovo ponašanje. Raymondovi odlučuju završiti nastavak o sudbini te američke obitelji, koja se godinama prije raspala pred očima cijeloga svijeta, govoreći o samima sebi, objavljujući da *oni* još jesu u braku i da je Susan 1988. rodila sina Jamesa. Obuhvaćajući gotovo dva desetljeća, dopunjena saga *Američka obitelj* (*An American Family*) dramatičan je dokaz o prijelazu sa samosvjesnog promatračkog pristupa na interaktivniji, pa i refleksivniji modalitet. I opet, kao i u slučaju modernističkih čežnji Vertova, Ivensa i Richtera, ta je preobrazba povijesno uvjetovana.

Glumljenje sebe

Od 1990, svaki kroničar dokumentarne povijesti zapazit će sve veću važnost djelâ žena i muškaraca različitog kulturnog podrijetla u kojima je prikaz povijesnog svijeta nerazmrsivo povezan s upisivanjem sebstva. U tim filmovima i videoradovima (a sve više upravo u videoradovima), subjektivnost se više ne konstruira kao "nešto sramotno"; to je filter kroz koji zbilja ulazi u diskurs, kao i svojevrsni iskustveni kompas što vodi djelo prema njegovu cilju kao utjelovljenju spoznaje. Ta nova tendencija djelomice je odgovor na ustrajnu kritiku etnografije u kojoj se dovodi u sumnju nastojanje da se sačuva ugrožena autentičnost "tamo vani", na udaljenim mjestima. U uvodu knjiga *Lokalna spoznaja: novi eseji iz interpretativne antropologije* (*Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*) objavljene 1983., Clifford Geertz tvrdi da je sklonost općim teorijama u društvenim znanostima ustupila mjesto "raspršivanju u okvire". To je

istine, laži, dokumentarci

značilo odmicanje od "univerzalističkih raspoloženja" prema onome što on naziva "živim osjećajem ovisnosti onoga što se vidi o mjestu s kojega se gleda i o tome čime se gleda". Nije teško zamisliti promatrački film šezdesetih kao filmsku varijantu društvenog znanstvenog pristupa o kojem Geertz govori s omalovažavanjem, pristupa u kojem se istine o institucijama i ljudskom ponašanju, koje je moguće uopćavati, mogu ekstrapolirati iz malih ali pomno praćeni.; *Srednja škola, High School*, 1969. i *Američka obitelj*).

Te raspršene okvire s pomoću kojih se organizira društveno polje, u području dokumentarnoga filma i videa sve više određuju disparatni kulturni identiteti stvaratelja. Dokumentacijsko stajalište, koje se prije vrednovalo kao informativno i objektivno, sada je zamijenjeno osobnijom perspektivom u kojoj su u prvom planu stvarateljev interes i posvećenost subjektivnom predmetu. Što se to dogodilo između 1970. i 1990. što je moglo doprinijeti tom izljevu dokumentarne subjektivnosti?

Kulturnu klimu toga razdoblja, barem na Zapadu, obilježilo je istiskivanje politike društvenih pokreta (primjerice, proturatnog, za građanska prava, studentskog pokreta) politikom identiteta. Prema tom scenariju, imperativni zov na ujedinjenu i kolektivnu akciju počeo je zaglušivati žamor ljudskih razlika. Važnu ulogu u toj velikoj promjeni imao je feministički pokret, čija je revalorizacija prijašnjih alternativnih političkih struktura naznačila da društvene nepravičnosti i dalje postoje, unutar pokreta. Mladi ljudi doveli su u pitanje mjerodavnost svojih očeva za vođenje državne politike, ali su ostavili nedirnutima rodne hijerarhije. Žene i pitanja koja se tiču žena – otvorena interpersonalna komunikacija; jednak naglasak na integritet procesa kao i na proizvod; otvorene i univerzalno dostupne strukture donošenja odluka; zajednička odgovornost za dom i obitelj – dobila su oskudnu pozornost. Ženski pokret sve je to promijenio te je pomogao ulaženje u doba u kojem se cijeli niz "osobnih" pitanja – rasa, seksualnost i etnicitet – svjesno ispolitizirao (u pokretu za prava homoseksualaca koji se pojavio poslije nereda u Stonewallu 1969., kao i u snaženju političkih inicijativa zasnovanih na rasi i etnicitetu). U svim tim primjerima, temeljeći se na osobnom i iskustvenom, subjektivnost je pothranjivala stroj političke akcije. Dok su neki pojavu politike identiteta doživjeli kao slabljenje koalicije, povlačanje od bitne društvene intervencije, drugi kritičari kulture branili su glasno i uvjerljivo njezinu djelotvornost. Stanley Aronowitz ustvrdio je kako je novije isticanje mnogostrukih i promjenljivih identiteta (i kritika *esencijalnog* identiteta kao podloge društvenog kolektiviteta) potpuno u skladu s postnjutnovskom fizikom:

Sociološka teorija, prema kojoj pojedince presudno oblikuje uređen kulturalni sustav s univerzalnim vrijednostima, koje se internaliziraju mnoštvom interakcija između "osobe" i vanjskog okruženja, danas se radikalno revidira. Danas pojedinca možemo razmatrati kao proces sastavljen od njegovih mnogostrukih i "specifičnih" veza, ne samo s institucijama socijalizacije poput obitelji, škole i zakona, nego i s važnim drugima, a svi oni su u previranju, odnosno, stalno se mijenjaju. Načini na koje su u prethodnim generacijama konstituirani pojedinci i skupine s kojima su oni povezani, sada se mogu doimati arhaičnima. Pojavljuju se novi identiteti, a stari odlaze (barem privremeno).

Ako danas doista živimo u doba pojačanih i promjenljivih psihosocijalnih identiteta, nikoga ne bi trebalo iznenaditi da bi dokumentiranje te kulturne scene trebalo biti duboko prožeto nastupom subjektivnosti.

Premda je nikada nisu smatrali dijelom glavne struje dokumentarne tradicije, video umjetnica Wendy Clarke stvorila je djelo koje nagovješćuje novija kretanja, ali i odražava važna otkrića iz prošlosti. Clarke od 1977. eksperimentira s formatom videodnevnika, pokušavajući se koristiti kamerom kao oruđem kojim će zaroniti u dubine vlastite psihe. Taj koncept razvio se u projekt *Ljubavne vrpce* (*The Love Tapes*), u kojem osobe raznih godišta i podrijetla imaju tri minute da ispričaju što im znači ljubav. Svaka ljubavna vrpca, premda identične duljine i teme, najavljuje slikovne i zvučne razlike; Clarke pretvara svakog subjekta u *metteur-en-scene* svog vlastitog diskursa izborom vizualne pozadine i glazbene pratnje. Svaka osoba sjedi sama u glasačkoj kabini, s kamerom koja se sama aktivira, monitorom i pojmom ljubavi kao potpornjem predstave. U svim primjerima, oni koji su mogli biti subjekt razgovora u interaktivnom obliku, postaju izvor i subjekt iskaza; razlike u iskustvu, sklonostima i identitetu združuju se s nepredvidivošću i variranjem želje da svaki od tih monologa bude neponovljiv. S tisućama kasnijih ljubavnih videovrpci, projekt pruža svjedočanstvo o apsolutnoj heterogenosti povijesnog subjekta.

Nekoliko godina prije toga, Jean Rouch, prvi idejni tvorac interaktivnoga modusa, u kojemu susret filmaša i njegova subjekta ima prednost pred promatranjem izvana, počeo je istraživati moć kamere da izazove iskazivanje subjektivnosti. Bez namjere da izbjegne ili porekne mogući utjecaj kamere na svoje predmete, Rouch se od kraja pedesetih služio kinematografskim aparatom kao svojevrsnim akceleratorom, kao poticajem "vrlo čudne vrste ispovijedi". Odgovarajući u jednom intervjuu na pitanje o ulozi kamere, 1969. Rouch kaže: "Da, kamera izobličuje, ali ne od trenutka kada postaje ortak. U tom trenutku ona ima mogućnost učiniti nešto što ja ne bih mogao učiniti da nije bilo kamere: ona postaje svojevrsni psihoanalitički stimulans koji omogućuje ljudima da čine ono što inače nikada ne bi učinili." U čuvenim sekvencama s Marilou i Marceline u *Kronici jednoga ljeta* (1961.), u kojima subjekti odlučuju temeljito ispitati pamćenje i osjećaje, *zbog* nje a ne *usprkos* njoj, kamera prikladno ilustrira Rouchov koncept.

No, *Ljubavne vrpce* i Rouchovi filmovi tek su glasnici nove subjektivnosti što se očituje u dokumentarnom filmu i videu osamdesetih i devedesetih godina. Djelo na koje se referiram možda prerađuje sjećanje ili donosi proglase nalik manifestu; u tom procesu, gotovo neizbježno, konstruira se Ja, obično duboko društveno Ja. Ali, što tu novu subjektivnost čini novom? Možda odgovor dijelom leži u mjeri u kojoj sadašnje samoupisivanje u dokumentarac ozakonjuje identitete – fluidne, mnogostruke pa i proturječne – a istodobno je i dalje potpuno upleteno u javne diskurse. Na taj način, djelo izmiče optužbama za solipsizam i zaokupljenost samim sobom. U knjizi naslovljenoj *Obiteljske tajne: djela sjećanja i mašte* (*Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*), Annette Kuhn nudi rječito objašnjenje za uporabu nekih od fotografija njezine obitelji kao primjera za analizu djelovanja osobne i javne memorije. U kategorijama koje odražavaju feminističko pravilo da je osobno političko, Kuhn tvrdi kako rad pamćenja, kada se shvati na pravi način, međusobno preklapa javnu i privatnu sferu:

Slike su istodobno "privatne" (obiteljske fotografije) i "javne" (filmovi, novinske fotografije, umjetničke slike): pa ipak, dokle god se barem razmatra sjećanje, pokazuje se da se privatno i javno u praksi lakše razdvajaju nego što se obično vjeruje… ako sjećanja pripadaju jednom pojedincu, njihove asocijacije šire se daleko izvan osobnog. Rasprostiru se u proširenu mrežu značenja koja združuju osobno s obiteljskim, kulturnim, ekonomskim, društvenim i povijesnim. Rad sjećanja omogućuje istraživanje veza između "općih" povijesnih događaja, struktura osjećaja, obiteljskih drama, klasnih odnosa, nacionalnog identiteta i spola, i "osobnog" sjećanja. U tim se konkretnim povijestima stapaju vanjsko i unutarnje, društveno i osobno, povijesno i psihičko, a mreža međusobnih veza što ih združuje postaje vidljiva.

Opis stapanja vanjskih i unutarnjih povijesti, koji nudi Annette Kuhn, daje sveobuhvatan prikaz novijih dokumentarnih djela o kojima govorim.

U mnogim slučajevima subjektivnost stvaratelja izričito se povezuje s društvenim odnosima. Kao u opisu Annette Kuhn, obiteljske, kulturne, ekonomske i psihičke sile stječu se u jednoj točki i pronalaze izraz u činu samoupisivanja u povijest; no u tim slučajevima, autobiografski diskurs je uvjetovan, ovisan o svojemu položaju unutar jasne društvene matrice. Posebno bogat primjer te pojave događa se u djelima koja istražuju identitet prognanika, u filmovima kao što su *Izgubljen, izgubljen, izgubljen* (*Lost, lost, lost,* 1975.) Jonasa Mekasa, *Vijesti od kuće* (*News from Home,* 1975.) Chantal Akerman, *O velikim događajima i običnim ljudima* (*Of Great Events and Ordinary People,* 1979.) Raula Ruiza, *Nedovršeni dnevnik* (*Unfinished Diary*, 1983.) Marilu Mallet, *Jutarnji glasovi* (*Voices of Morning*, 1991.) Meene Nanji, *Povijest i sjećanje* (*History and Memory,* 1991.) Rea Tajirija i *Lutalica* (*Rambling Man*, 1994.) Dicka Hebdigea. Istraživanje izmještenosti i kulturne dezorijentiranosti premošćuje podjelu između sebe i drugog. U prve dvije od šest rola filma *Lost, Lost, Lost,* Mekas se bavi bruklinskom zajednicom Litvanaca, izmještenih osoba, koje u bijegu od sovjetskoga progona neposredno prije Drugoga svjetskoga rata ostaju bez svega – bez zemlje, klime, običaja, jezika i kulturnog konteksta. Pjesnici i državnici iz Litve zatječu se bez prisnog sidrišta u zemlji koja je dvostruko veća i razvijenija od Sovjetskoga Saveza, što pojačava njihov osjećaj potlačenosti u rukama "velikih nacija". Premda se Mekasov magistralni film često kategorizira kao autobiografsko djelo američkog avangardista, on zapravo iscrtava barem tri povijesti koje obuhvaćaju razdoblje od četrnaest godina (1949. – 1963.) – razdoblje litvanskog egzila, društvenog protesta potkraj pedesetih i početkom šezdesetih te underground filmsku scenu koja se pojavljuje u to doba. To filmsko dokumentiranje uzima kao ključnu točku Mekasovu vlastitu povijest i iskustvo, ali ga omotava slojevima povijesne dokumentacije. Mekasova subjektivnost rječito se iznosi kroz desetljeća stvarnoga vremena i tri sata filma, ali se njegov identitet konstruira, kao što kaže Aronowitz, mnogostrukim i osebujnim vezama s institucijama i važnim drugima, a svi su oni u pokretu.

Osobitu dinamičnost i vitalnost tijekom post-*vérité* razdoblja, između 1970. i 1995, pokazalo je dokumentarno istraživanje gay i lezbijskog identiteta. U tu kategoriju uključio bih radove kao što su *Territories* (Sankofa Film and Video Collective, 1984.), *Tongues United* (Marlon Riggs, 1989.), *I'm British But…* (Gurinder Chadha, 1989.), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990.), plodna produkcija Sadie Benning od 1988. do 1992., uključujući *If Every Girl Had a Diary* (1990.), *Jollies* (1990.) i *It Wasn't Love* (1992.) – *Thank and Good Night* (Jan Oxenberg, 1991.), *Tomboychik* (Sandi DuBowski, 1993.) i *Complaints of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffman, 1994.). Ne postoje šablone u koje se ti radovi uklapaju; tek neki od njih pokazuju prilagodbu; a oni koji to čine (primjerice *Tongues United*) često nalaze načine za otkrivanje forme. Riggsovo kontroverzno djelo možda je najizrazitije politiziran u cijeloj skupini, od početnog izgovaranja riječi ("Brat bratu, brat bratu… brat bratu, brat bratu") do ikonoklastične tvrdnje: "kada crni ljudi vole crne ljude to je revolucionarni čin". Od samog početka Riggs pokazuje sebe. U prvoj sekvenci filma, zanjihan i razodjeven, ritmički se pomiče ispred crne, jednolične pozadine, prikivajući nas za ekran svojim vatrenim pogledom i dramatičnim pripovijedanjem. No, iskušenje da se ta vrpca tumači isključivo kao govor u prvom licu potkopava opetovana prisutnost skupine crnih muškaraca koja ima ulogu grčkog kora. Upravo ta kolektivnost crnih homoseksualaca (a Marlon je jedan od njih) ono je što održava političku i etičku ravnotežu u filmu. Uspješno stopivši osobno s društvenim, *Tongues United* je istodobno novi politički manifest svoje epohe i paradigmatski primjer nove dokumentarne subjektivnosti.

Druga djela koja se identificiraju kao gay i lezbijska bave se seksualnošću autora manje eksplicitno. Ta djela često pokušavaju smjestiti umjetnika-subjekta u obiteljski poredak, kako bi svjedočili ili prikazali poteškoće prilagodbe *queer* senzibilitetima i izborima unutar strogih obiteljskih struktura. U tim slučajevima, identitet se manje konstruira u odnosu na obitelj kao relativno apstraktnu instituciju, a više na pojedinačne, omiljene članove obitelji s kojima autor/ica ipak mora srediti račune. Ta(j) srodnik/ica (majka u Hoffmanovu videu, baka kod DuBowskog i Oxenberga) obično je bolestan ili bolesna, mrtav/mrtva ili na umoru. Seksualnost i njezini izvori ili etiologija tek su povremeno otvorena tema takvog djela. Naprotiv, ti filmovi i videoradovi potvrđuju koliko su (*queer*) identiteti autora tijesno povezani s nekim posebnim (ali konvencionalnim) članovima obitelji. Te majke i bake, heteroseksualne ali nepogrešivo ekscentrične, pomogle su umjetnicima da postanu ono što jesu. Takva djela oplakuju i memoraliziraju gubitak, a ipak jednako snažno svjedoče o kontinuitetu, o nepopustljivosti subjektiviteta, o procesu koji se emocionalno puni i oživljava kontaktom s važnim drugim osobama u životu i u sjećanju. Ta su djela možda sljedeća generacija nove *queer* subjektivnosti na filmu i videu. S licom Janusa, koji gleda i iza i ispred sebe, osobna a ipak ucijepljena u svakodnevnost obiteljskog života, to su djela koja premošćuju jaz ljudskih razlika – generacijskih, rodnih i seksualnih.

Kako objasniti dramatičnu, pa i eksplozivnu, pojavu nove subjektivnosti na filmu i videu potkraj dvadesetoga stoljeća? Julia Watson ovako piše o povijesnim okolnostima u kojima žene izražavaju svoje "neizrecive razlike" uz pomoć autobiografskog diskursa: " …Za imigranticu i multikulturalnu kći, izgovoriti neizrecivo istodobno je transgresivni čin koji svjesno nastoji iznijeti i iskazati granice o kojima ovisi organizacija kulturne spoznaje i diskurzivna strategija koja, premda neprovjerljiva, omogućuje nužno potrebno "shvaćanje" vlastitih višestrukih razlika." Taj iskaz prikladno sažima okolnosti u kojima se pojavila ta posljednja faza dokumentarnog izlaganja. U razdoblju direktnog filma, izbjegavao se govor o sebi. No daleko od samozatajnosti, bila je to simptomatična tišina opunomoćenih koji nisu tražili nikakav forum za samoopravdanje i razmetanje. A zašto bi im i trebao? Ti bijeli muški profesionalci prisvojili su ogrtač filmske reprezentacije s lakoćom i samouvjerenošću prvorođenih. No to nije slučaj s današnjom generacijom dokumentarista sklonih samopredstavljanju. Njihovo samoizražavanje na više je načina transgresivno. Svojim istraživanjem (društvenog) jastva, oni govore o životima i željama mnogih koji žive izvan "granica kulturalne spoznaje".

S engleskoga prevela Diana Nenadić.
Tekst je izvorno objavljen pod naslovom New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-verite Age *u knjizi Michaela Renova* The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004.*
Oprema teksta redakcijska.

Suvremeni ratovi i pokazivanje izmučenih tijela

Bodil Marie Thomsen

Nepouzdanost američkog tiska za vrijeme rata u Iraku doista je utjecala na svjetski tisak, jer je hranidbeni lanac novosti bio poremećen. Kada novinari ne poznaju standarde slobodnog demokratskog tiska, svi postajemo taoci. Kao što je objašnjeno, novinari u Iraku bili su sputani, ali to ne objašnjava nedostatak komunikacije između novinara u zapadnom svijetu – ili možda objašnjava?

U televizijskoj seriji *Povijest(i) filma* (*Histoire(s) du cinema*, 1A & 1B, 1988.) Jean-Luc Godard kritizira žudnju za fikcionalnim filmom i američku zabavu u 20. stoljeću. On ističe da mediji nisu samo izgubili nevinost, zahvaljujući dvama svjetskim ratovima, nego i važan umjetnički potencijal za prikazivanje stvarnosti zbog dominacije holivudskoga filma. Ta optužba odražava Godardovu avangardnu ambiciju da fikcionalne priče ispreplete sa stvarnom poviješću. Čini se da Godard ima u vidu i pitanje Theodora W. Adorna kako je nakon Auschwitza moguće stvarati poeziju i umjetnost zasnovanu na poznatim općim mjestima (europske) estetike i filozofije. Mnogi umjetnici, pa tako i Godard, razumljiv odgovor našli su u opiranju zaboravu prizivanjem u sjećanje terora rata i njegovih posljedica: masovnih društava zapadnoga svijeta.

Godard smatra da je holivudska proizvodnja mitova i fikcionalnih priča uništila mogućnost filmskog usavršavanja dokumentiranja stvarnosti. Njegova optužba postaje silno aktualna u našem suočavanju s prizorima mučenja i poniženja iz zatvora Abu Ghraib. Danas se dokumentarci, blogovi i mogblogovi o svakoj zamislivoj temi šalju i vide posvuda posredovanjem globalne internetske i televizijske distribucije. Slike današnjice u stvarnom vremenu postavljaju ponešto drukčije pitanje u odnosu na upite Godarda i Adorna, koja manje ili više pripadaju tradiciji negativne dijalektike. Pitanje koje se tiče suvremene umjetnosti i medija moglo bi glasiti: može li nas ijedna slika ili tekst o mučenju i terorizmu (bio on fikcionalni ili dokumentarni, umjetničke ambicije ili ne) spriječiti da zaboravimo? To je pitanje koje želim postaviti povezujući ga s raznim suvremenim debatama pokrenutim zbog rata i terorizma u Iraku.

Metode mučenja, metode izvještavanja

Lako je složiti se sa stajalištem da do mučenja uvijek dolazi zbog nepoštivanja ljudi. Kad god se netko identificira kao Židov, Musliman, crnac, žena, i tako dalje, individualne osobine mogu se isključiti u ime kolektivnog grupiranja ljudi. Pojedinac u skupini može se tretirati kao broj ili fiksirati uz određena politička, religiozna i druga stajališta. To lišavanje individualnosti često smo viđali u masovnom ubijanju – dakako, prvo što pada na pamet, ubijanje je Židova u Drugome svjetskom ratu.

Nedavnoj je objavljena nova građa koja se tiče lišavanja individualnosti u Iraku. Knjiga Marka Dannera *Mučenje i istina* (*Torture and Truth*, studeni 2004.) iznosi dokaze za tvrdnju da je politička odluka o poduzimanju koraka u "ratu protiv terorizma", donesena u Washingtonu D.C. neposredno nakon 11. rujna, izravno vodila metodama ispitivanja i mučenja zatvorenika koje su primjenjivane u Afganistanu, Guantanamu i Iraku. Na raznim internetskim stranicama nalaze se dokazi da te metode mučenja nisu bile nasumične ili slučajno "izmišljene" u toj akciji protiv terorizma. Naprotiv, američki zatvori prakticirali su ih godinama (usp. Anna Marie Cusac, *Abu Ghraib, USA*). Opiranje još jednom ratu koji se vodi u ime američke demokracije proteklih godina u Americi je probudilo svijest da ekonomska nadmoć nužno ne podrazumijeva superiornost demokratskih umijeća. U stvari, iza ubogih, ali djelotvornih retoričkih izlika za napad (odnosno, zloglasne izjave o postojanju "oružja za masovno terorizma") počinje se nazirati stvarnost zadobivanja moći nad jednim od najvećih nalazišta nafte.

Dok su američki vojnici i dalje stacionirani u Iraku, odakle ih jednog po jednog vraćaju kući u mrtvačkim sanducima, polako se razvija debata o ulozi novinstva u ratu. Knjiga Michaela Massinga *Sada nam kažu* (*Now They Tell Us*), o nedostatku znanja iz prve ruke i volje da se pokaže što se stvarno događalo iza prve crte u "ratu protiv terorizma", izvanredno je štivo. Novinari koji ne govore niti čitaju arapski bili su smješteni u luksuznim hotelima i uglavnom su dobivali vijesti od američkog i britanskog vojnog tiska. Ako su htjeli sami istraživati to područje, kao potencijalne mete morali su ih štititi marinci. Al-Jazeera, europski i arapski tisak s dugogodišnjim uvidom u politiku Srednjeg istoka, dobivali su mnogo više materijala o ratu kao i različite verzije o onom što se svakodnevno događalo. Američko novinstvo djelovalo je neovisno. Massing u lipnju 2004. to objašnjava ovako:

U sadašnjoj atmosferi, dakako, svaka uporaba arapskog ili europskog materijala – ma koliko temeljito uređen i provjeren bio – može izazvati optužbe za liberalizam i antiamerikanizam. Veliko pitanje glasi: jesu li američke novinske organizacije postigle nužnu neovisnost i odvažnost da bi se tomu oduprle?

Pročitavši zbirke Massingovih i Dannerovih dokumenata dok sam živjela u Seattleu (u proljeće 2005.), gotovo godinu nakon što je rat deklarativno završen, ali i dalje bez mira u Iraku, ipak nalazim da su priče o ljudskim gubicima unutar lokalnih zajednica i pripovijesti o vojnicima koji su se junački borili za svoju zemlju prisutnije u novinskim medijima od stvarnih priča i dokumenata o borbama i svakodnevnom životu "tamo preko". Rat u Iraku čini se tako dalekim u američkoj svakodnevici.

Kao Dankinja čija je aktualna vlada blisko povezana s predsjednikom Bushem, i u ratu i politički, ne osjećam se ugodno kada pratim dansko izvještavanje o Iraku. Premda je Danska bliža Iraku, televizijsko izvještavanje o onom što se događa u Bijeloj kući i u Downing Streetu broj 10 bilo je jednako važno kao donošenje vijesti iz Iraka. Priče ispričane američkoj javnosti usađene su u nacionalne interese, a isto je s mnogim pričama ispričanim u Danskoj. I premda Danska ima mnogo manje žrtava, priče su slične. Istinite priče s ratišta i iz rada vojnika Ujedinjenih naroda filtriraju se takvim shvaćanjima kao što je ono što znači biti dobar vojnik. Zbog toga su sirove slike Abu Ghraiba snažno utjecale na novinsko izvještavanje u proljeće 2004. No nisu imale nikakvog stvarnog utjecaja tijekom ponovnog izbora premijera Andersa Fogha Rasmussena u Danskoj i predsjednika Busha u Sjedinjenim Državama u studenom 2004. Štoviše, pitanje je imaju li medijske slike i priče ikakav dokaziv utjecaj na razmišljanja ljudi u društvu. Michael Schudson, profesor komunikacija i sociologije na Kalifornijskom sveučilištu u San Diegu, smatra da samo ekonomska stvarnost može natjerati ljude da promijene mišljenje. Moglo bi se dodati da ih na to mogu natjerati i druge sile, kao što je iznenadna smrt ili drugi udarci stvarnoga života.

Rat oko značenja riječi

Ako je to točno, lakše je shvatiti tekuću borbu oko značenja riječi u današnjoj politici. U govoru naslovljenom *Nezakonito, ali opravdano*, održanom na Sveučilištu Washington 20. travnja 2005., Noam Chomsky govorio je o tome kako je istraga Ujedinjenih naroda američko bombardiranje Kosova u ožujku 1999., nakon samoga čina, definirala kao "nezakonito, ali opravdano". Tom frazom sankcioniran je napad. To je slučaj i u Iraku gdje se, prema Chomskom, invazija Busha i Blaira pozivala na "oružje za masovno uništenje" bez dokaza, nadajući se da će stvoriti dokaze poslije samoga čina. Kada nikakav dokaz nije pronađen, sav retorički naglasak trebalo je staviti na ideju "donošenja demokracije narodu" – kao da je to nešto što se stvarno može nekome donijeti, poput žvakaće gume i najlonskih čarapa koje su američke trupe donijele u Europu 1945.

Upravo Chomsky zaključuje da pokretači rata u Iraku – naime, strateški i ekonomski interesi u nalazištima nafte – proglašavaju demokraciju onoliko dobrom koliko je sukladna tim interesima. Govor završava sljedećim riječima: "politika je funkcionalna za vladare, ne i za ljude", što znači: 1) da se većina Amerikanaca ne slaže s tom politikom i 2) da američki narod ne može rabiti svoju demokratsku moć da bi se riješio osobe koja je objavila rat – kao što se zapravo dogodilo u Španjolskoj. Chomsky potom rezimira izlaganje govoreći o Kosovu, gdje su ujedinjene snage "morale bombardirati kako bi zadržale vjerodostojnost". Prema Chomskom, zadržavanje vjerodostojnosti i retorike vođa kako bi se osigurala ekonomska moć bogate manjine, zapravo je važnije od konačne propasti: od zatiranja ljudske rase, ekološke katastrofe i sličnog. I premda on ne krivi medije, zapravo kaže da demokracija u Sjedinjenim Državama stvarno ne funkcionira; vladaju samo ekonomski argumenti.

Jedan drugi komentator današnje političke situacije, Thomas Franck, smatra da su mediji odgovorni. Na to upućuju retoričke vještine republikanaca uoči izbora u studenom 2004. On kaže kako je bilo važno zamijetiti da desničarski tisak gledišta demokrata i ljevičara uvijek naziva "elitističkim". To je važno primijetiti iz dva razloga: prvo, stvarna elita prikriva svoje tragove govoreći o temama s kojima bi se složila svaka demokratska duša (kao što je donošenje demokracije u Irak), a demokrate naziva kulturnom i intelektualnom elitom koja se bavi riječima, a ne stvarnim djelima, stvarnim ljudima i ratovima. Drugo, gotovo ista retorika rabljena je uoči i poslije danskih izbora u studenom 2004., kada su intelektualci i novinari oštro kritizirani da su elitističkih ambicija u odnosu na kulturalne vrijednosti – zbog takozvanog "kulturalnog radikalizma". Istodobno, elitistička ambicija da se stvori kanon koji određuje "koju literaturu treba čitati" – bleferski vodič po klasicima danske književnosti – promovirao je isti ministar kulture s desnog krila, Brian Mikkelsen.

Drugim riječima, stvarni rat vodi se oko značenja riječi, započet kada su dugogodišnje demokratske strukture počele slabiti, što je posljedica novog svjetskog poretka u kojem vladaju međunarodne korporacije. Svjedoci smo izvedbene snage vrlo bogatih klasa u svijetu koje pokušavaju povećati svoju moć. Više nego ikada potrebna nam je novinarska etika i sposobnost nadilaženja političkih i retoričkih priča kako bi shvatili novi, globalizirani svijet.

Od cenzure do fikcionalizacije

Nepouzdanost američkog tiska za vrijeme rata u Iraku doista je utjecala na svjetski tisak, jer je hranidbeni lanac novosti bio poremećen. Kada novinari ne poznaju standarde slobodnog demokratskog tiska, svi postajemo taoci. Kao što je objašnjeno, novinari u Iraku bili su sputani, ali to ne objašnjava nedostatak

komunikacije između novinara u zapadnom svijetu – ili možda objašnjava? Prema Massingu, nedostatak prave komunikacije nije samo noćna mora zatvorenika nego i novinara. On citira izvještaj dopisnice Pamele Constable o noćnom doživljaju napada "vojnih helikoptera, visokoletećih bombardera i pobunjeničkih minobacačkih projektila" u napuštenoj tvornici u kojoj se sklonilo sedam novinara i bataljun marinaca:

Naćulila sam uši tražeći ljudske znakove u zamračenu gradu. Zamislila sam Holokaust – gradske blokove u plamenu, obitelji koje bježe i vrište. No, čula sam samo lavež preplašenih pasa i neodgonetljivo pjevanje mujezina, koji su ispunjavali zrak blagom kakofonijom stihova iz Kurana.

Ono što je izvjestiteljica stvarno čula bilo je posve drugačije, piše Massing, prema izvještaju jednog od neovisnih novinskih očevidaca Al-Jazeere unutar grada, u kojem stoji:

Američko bombardiranje prouzročilo je stotine civilnih žrtava i prilično fizičko razaranje. A za ono što je Constable opisala kao mujezinsko pojanje stihova iz Kurana, oni koji govore arapski mogli bi reći da su zapravo hitni pozivi kola hitne pomoći i pozivi lokalnom stanovništvu da ustane i odupre se Amerikancima.

Massing završava priču zaključkom: "Dakle, dok su arapski gledatelji dobivali nezavisne (premda ponešto senzacionalističke) izvještaje s terena, Amerikanci su dobivali vijesti koje su filtrirali marinci". Moglo bi se dodati – u skladu s Godardovom tezom da je izvještaj Pamele Constable zapravo zamišljena i fikcionalizirana priča koja nema nikakve veze s onim što se stvarno dogodilo. Čini mi se da bi to moglo biti pravi izazov današnjim novinskim medijima (kao što je bilo, a i danas je, kinematografiji). Bitka oko značenja riječi kao što su "demokracija" i "elitist" vrlo je bitna za odvijanje stvarnih ratova, stvarnog terorizma. Ako je sve što se ikada dogodilo gotovo uvijek protisnuto kroz fikcionalnu strukturu kako bi dobilo značenje koje će razumjeti svatko, mi gubimo sposobnost čuđenja. Puki retorički trik u pokazivanju da se (čisti) "rat protiv (prljavog) terorizma" može događati u svijetu zbiljskih tijela trebao bi se ticati svakog televizijskog gledatelja – ali to je vrlo dobar primjer kako fikcija preuzima stvarnost prije činjenica (CNN je taj natpis – "rat protiv terorizma" mjesecima držao na ekranu: neposredno poslije 11. rujna i čak prije napada na Afganistan).

Uvjerena sam da su snimke rušenja Svjetskog trgovačkog centra 11. rujna u stvarnom vremenu i necenzurirane slike Abu Ghraiba ostavile tako snažan dojam zato što te slike nisu fikcionalizirane. Načas su zaobiđene montažne sobe i vojna cenzura. U oba slučaja – gledatelji su bili prisiljeni gledati vlastitim očima, šokirati se i zapitati što je zapravo prikazano na ekranu. Novinari današnjice dobili su bitku s profesionalnim političkim pričama i zato se više nego ikada moraju truditi da izbjegavaju fikciju – odnosno, moraju dokumentirati ono što vide i oklijevati da to odmah protumače. Moraju dati gledateljima vremena za razmišljanje, za prosuđivanje i proživljavanje.

Rat manifestiran u mučenju tijela

Borbe o kojima je Pamela Constable pokušavala izvještavati dogodile su se početkom travnja 2004. Tijekom istog mjeseca novinar Seymour M. Hersh došao je do 55 stranica izvještaja o mučenju u Abu Ghraibu, koji je napisao general-major Antonio M. Taguba. Taj izvještaj vrlo jasno pokazuje prirodu mučenja, a Hersh sastavlja njegovu inventuru u već poznatoj knjizi *Zapovjedni lanac. Put od devetoga rujna do Abu Ghraiba:*

Lomljenje kemijskih lampi i polijevanje pritvorenika fosfornom tekućinom; zalijevanje hladnom vodom; mlaćenje drškom od metle i stolicom; prijetnje muškim uhićenicima silovanjem; dozvoljavanje vojnoj policiji da šiva rane uhićenika koji je ozlijeđen nakon što su ga tresnuli o zid ćelije; sodomiziranje uhićenika kemijskom lampom i možda drškom od metle, uporaba vojnih pasa za plašenje i zastrašivanje uhićenika prijetnjom da će ih pustiti na njih; jedan je i stvarno izgrižen.

Iz popisa se ipak ne vidi da se to događalo noću – često i više noći u nizu. Danju su se prema uhićenicima odnosili dostojanstveno, vraćali im odjeću i madrace. Čitanjem straha i terora sadržanog u tom tretmanu iz iskaza zatvorenika pod zakletvom u Dannerovoj knjizi *Mučenje i istina*, dobiva se mučan dojam koji je posve drukčiji od prikaza Pamele Constable. Taj dojam proizlazi iz riječi kojima zatvorenici opisuju što su radili s njihovim tijelima i s tijelima drugih zatvorenika. Danju su se prema njima ponašali kao da se noćno mučenje nikada nije dogodilo. A to je – za mene – jedno od najstrašnijih iskustava koje sam dobila čitanjem tih dokumenata. Davajući iskaze, mnogi bivši zatvorenici ističu kako je *to istina*, kako *se to stvarno dogodilo*, zaklinjući se u ime Alaha. Mnogi su računali broj noći i stražara, a neki od njih čak govore o fotografskim negativima, jer se sjećaju da se snimalo. Također izražavaju svojevrsno olakšanje zato što konačno mogu govoriti što se događalo tijekom noćne smjene.

Izvjestitelji koji rade sa svjedocima imaju zajedničko iskustvo da žrtve žele govoriti o svim užasima koje su doživjele, premda znaju da se njihova situacija neće poboljšati ako razgovaraju s novinarima. Za žrtvu je olakšanje napokon moći kazati istinu iz perspektive individualnog iskustva. Svjedočenje je takoreći govorenje nekoga tko je izvan društva i najčešće izvan normalnog stanja. Govorenjem istine u ulozi svjedoka, oni pokušavaju predočiti ono što se dogodilo, a to zapravo znači postavljanje golemog i gotovo uvijek nemogućeg zahtjeva da društvo proširi svoje granice za ono se smatra normalnim i što se može izraziti. Žrtva vrlo često gubi osjećaj da je netko. Neke čak privremeno izgube sposobnost govora. Ali sve imaju jasnu ideju o nečem što je na neki način opasno za mitove njihova društva.

Ono što se ovdje dogodilo jesu uvrede zbog gledanja drugog muškaraca koji je gol, prisila na uzimanje hrane tijekom Ramazana, pretvaranje heteroseksualaca u homoseksualce, silovanje i tako dalje. Povrh toga, za pojedine zatvorenike sramota je što su se ti događaji fotografski dokumentirali uz pomoć grubog neonskog svjetla, a te se slike danas distribuiraju putem internetske mreže tako da ih može vidjeti svatko. Slike se ne mogu izbrisati. U stvari, Hersh izvještava kako postoji dokaz da su neki htjeli počiniti samoubojstva ili su tražili da ih ubiju nakon puštanja iz zatvora, utječući se svojemu kodeksu časti: "Životi nevinih bit će izgubljeni kako bi njihove obitelji mogle preživjeti stid".

Kao što navodi Hersh, gubitak dostojanstva bio je u središtu studije arapske kulture i psihologije naslovljene *Arapski um* koju je 1973. objavio Raphael Pitai, koji je umro mnogo prije rata (1996.). Prema njegovoj analizi, očito postoji veza između moći, poniženja i seksualnog izlaganja. Hersh citira Pitaija:

Segregacija spolova, pokrivanje žena velom... i sva druga pisana pravila koja određuju i ograničavaju kontakt između muškaraca i žena, imaju za posljedicu to da je razmišljanje o spolnosti glavna mentalna preokupacija u arapskom svijetu. Homoseksualnoj aktivnosti, ili bilo kojem pokazatelju homoseksualnih sklonosti, kao i svim drugim načinima izražavanja seksualnosti, nikada se ne daje nikakav publicitet. To su privatne stvari i ostaju u sferi privatnosti.

Te su spoznaje, dakako, korištene pri mučenju, kao što su primjedbe iz te knjige – "da Arapi samo razumiju silu i (....) da je najveća slabost Arapa stid i poniženje", prema Hershu, bilo dobro poznate i citirane među vašingtonskim konzervativcima prije invazije. Prema vladinom savjetniku koji je bio jedan od Hershovih informatora, "svrha fotografija bila je stvoriti vojsku obavještajaca, ljudi koji se mogu uklopiti među stanovništvo". Smatralo se da strah od izlaganja motivira potkazivanje u američkoj vojsci. A to je prava priča iza službene vojne priče o nasumičnom djelovanju i okrutnim stražarima iz Virginije. Ta strategija bila je štoviše proizvod manipulativnih mozgova, zasnovana na američkoj knjizi o arapskoj kulturi iz 1973., a ne na iskustvu s arapskim narodom danas. To objašnjava kako je američki vojnik mogao reducirati arapskog zatvorenika na životinju među drugim životinjama – te time i sam postati sudionikom te priče, a možda i zaraditi zatvor, oslobađajući vojni sustav od sumnje samim tim postupkom.

Slike stvarnosti

Massing se pita zašto američki novinari nisu prikazivali slike rata u Bagdadu snimljene iz blizine, rane na pravim tijelima, vrištanje i slično. Ako se zanemari činjenica da su novinari riskirali zauzimajući politički opasno stajalište za sebe i za svoju novinu, Massing sugerira da ima i drugih razloga:

Američki filmovi prikazuju prizore s raznesenim i izrešetanim ljudima; američki televizijski programi prikazuju nožem rasporene žene i muškarce ustrijeljene u lice. Ali, televizijski urednici smatraju da, kada se to događa u pravome ratu, Amerikanci ne mogu gledati izrešetana tijela i trupla bez glava. Osim toga, njihovo prikazivanje možda bi to izazvalo smanjivanje potpore za rat.

Massing to dalje ne komentira, no po meni je to jedan od glavnih ključeva za razumijevanje straha od pravih tijela, pravih suza, pravog mesa, pravih rana i terora. I Godard – u već spomenutoj seriji – tek dodiruje sličnosti između holivudske (simbolične) kontrole i američke (stvarne) vojne kontrole nad svijetom, kritizirajući način na koji holivudska glavna radnja redovito podupire sretan svršetak, romantična rješenja za prikrivanje patnji, i slično.

S obzirom na to da se današnji svijet ponešto promijenio – svakodnevno se putem interneta distribuiraju dnevnici na blogovima i mogblogovima, gdje se fikcionalizirani autoportreti i stvarne osobne traume pojavljuju jedno do drugog bez ikakvog pokazatelja stupnja istinitosti onoga što se komunicira – želim naglasiti samo jednu razinu (nehotičnog) značenja slika iz Abu Ghraiba. Dokumentarci o Abu Ghraibu očito su proizvedeni kako bi dokumentirali neke mračne aktivnosti. Jesu li te aktivnosti poduzimane u ime vojnog zapovjedništva ili kao sastavnica dobro poznatih metoda slamanja otpora zatvorenika (kao što dokumentira Anne-Marie Cusac) još nije jasno. Ipak, malo je vjerojatno da su te slike nastale samo zbog nekoliko nastranih umova da bi se dokumentirale vojne akcije (teorija ratnog trofeja).

Ono što mi upada u oči jest to da su te slike bijedno producirana fikcionalna uprizorenja. Važno je primijetiti da su nasilje i seksualne radnje u većini tih slika dvosmisleni. Jasno vidimo tijela u različitim stanjima poniženja, a to je ono što (kao rođaci ili prijatelji zatvorenika) trebamo vidjeti. Slike su nastale zbog nečije namjere da svjedoči tom činu, što bi također moglo objasniti zavezivanje očiju zatvorenika. Fotografije su uistinu dio čina terorizma. Dovođenje zatočenika u situaciju ponižavanja (stvarnog ili fikcionalnog) podržava spomenute izvještaje koje navodi Hersh: "svrha fotografija bila je stvoriti vojsku obavještajaca, ljudi koji se mogu ponovno uklopiti među stanovništvo".

Fotografije su samo trebale poslužiti za infiltriranje u iračku opoziciju. No, premda je ciljani primatelj tih fotografija i televizijskih dokumentaraca o poniženom Sadamu Huseinu bio drukčiji, njihova zajednička fikcionalna ambicija bilo je opovrgavanje. Na neki način – čini mi se – nisu u tome uspjeli, jer ne vjerujemo u njihove izmišljotine. Slike pregledavanja jezika Sadama Huseina bile su odveć egzaltirane, odveć trijumfalne. Prenošena putem nekontroliranih medija interneta, diletantska inscenacija slika iz Abu Ghraiba bila je mnogo uvjerljivija u pripisivanju stvarnosti prizoru. Štoviše, te inscenacije, kojima je trebalo poniziti muslimane, djelovale su kao bumerang. Ambijent prizora naglašava "stvarnosni učinak" slika. Mi – gledatelji diljem svijeta – bili smo doista zbunjeni onim što vidimo. Bili smo i ostali šokirani i zbunjeni fotografijama Abu Ghraiba, koje su jednako neizbrisive kao i prizori rušenja dvaju tornjeva u stvarnom vremenu na njujorškom obzoru. No opet: to nije bilo dovoljno da spriječi ponovni izbor Georgea Busha.

Na kraju, ponudit ću vlastiti odgovor na pitanje postavljeno na početku ovog teksta: niti jedna slika ili tekst koji prikazuju mučenje i teror ne mogu nas spriječiti da zaboravimo, ali neke slike i tekstovi koji svjedoče o stvarnosti (namjerno ili ne) mogu nas natjerati da osjetimo i naslutimo vezu sa stvarnošću svijeta. Dokumentarne slike iz koncentracijskih logora Drugoga svjetskog rata mogu nas doista dirnuti, kao i rijetke slike bombardiranja Hiroshime. Taj dojam stvarnog svakako se može stvoriti na fikcionalnoj razini u novim digitalnim medijima, no naša težnja stvarnosti ne može se danas dovoditi u pitanje. Godardova verzija glasi:

Ljudima mračnoga uma trebalo je gotovo pedeset godina paliti imaginarno kako bi podgrijali stvarnost. Sada se stvarnost osvećuje i traži prave suze i pravu krv. (*Histoire(s)du cinema* 1A, 1988.).

S engleskoga prevela Diana Nenadić.
Tekst je izvorno objavljen pod naslovom The Idea of "War Against Terror" and the Exibition of Tortured Bodies *u online časopisu P.O.V., Number 20, December 2005.*
Oprema teksta redakcijska.

Portretiranje kakofonije

Boris Greiner

Koristeći "prostor" telefoniranja kao sredstvo oslikavanja današnjice, predstavljena je izloženost, pa čak i bespomoćnost pojedinca kakvim ga tretira sustav

Izložba Ivana Marušića Klifa *Telephoning*, Galerija Galženica, Velika Gorica, od 20. veljače do 23. ožujka 2008.

Negdje zvoni telefon. Netko uzima slušalicu, prinosi je uhu i kaže *halo*. Zatim pričeka trenutak pa ponovo kaže – *halo!?*

Posjetitelj Galerije Galženica, oklijevajući, približava se stalku s mikrofonom. Iz zvučnika se ponovo začuje glas, *halo, izvolite?!…* Posjetitelj, budući je sam u prostoru, prihvaća činjenicu da se nepoznati glas obraća upravo njemu, pa konačno progovori: *halo, dobar dan.*

Glas kaže, *izvolite, što trebate, tko je to?*

– Ovdje posjetitelj izložbe, u pitanju je jedna umjetnička akcija, vaš je broj slučajno izabran…

– Da, i što trebate?

– Ne trebam ništa, slučajno sam to baš ja… Zapravo ne slučajno, ja sam došao na izložbu… I ona se, između ostalog, odvija tako da vi i ja razgovaramo… Vi, kao netko čiji je broj kompjuterskim programom nasumce izabran i ja, koji sam se ovaj čas zatekao na izložbi.

– Da, i?

– I ništa… Ako vas zanima, mogu vam opisati situaciju u kojoj se nalazim.

– Zašto bi me to zanimalo?

– Pa ako niste u gužvi, mislim, kad smo već ovako dovedeni u vezu, mogli bismo u djelo provesti autorovu zamisao i realizirati telefonski razgovor.

– No dobro, recite, o čemu se radi?

– Stojim nasred galerijske sobe, ispred mikrofona. Prizor podsjeća na nekakvu scenu, s tim da je mikrofon okrenut prema publici. S moje lijeve, i desne strane nalazi se po jedan monitor na postamentu. Između njih je audiomikseta. Kompjuterskim algoritmom iz javno dostupne baze telefonskih pretplatnika nasumce je biran broj čiji je korisnik zatim stavljen u poziciju prisilne komunikacije. To ste u ovom slučaju vi.

Čitanje teksta koji prati izložbu osobi s kojom telefonski razgovarate

– Pa kakva je to izložba?

– Najopćenitije rečeno, konceptualna. Izvedena sofisticiranim tehnološkim postupkom. Autor je i inače sklon korištenju digitalne i elektronske tehnologije u galerijskom okruženju. Već se petnaestak godina bavi ambijentalnim instalacijama koristeći elektronska pomagala koja s vremenom postaju tehnološki sve složenija. Rane svjetlosne ambijente kreirane uz pomoć mobilnih objekata – kretanje kojih mijenja vrstu i intenzitet svjetla u prostoru, nešto kasnije zamjenjuje instalacijama pokretanim i kontroliranim kompjutorskim programima, da bi od 2001. počeo raditi sa složenim interaktivnim zvučnim i video instalacijama. Posljednjih godina nizom izložbi predstavlja instalaciju *Unutra/Vani*, koja radi na principu *zatvorenog kruga* proizvodnje, obrade i projekcije slike: slika se proizvodi uz pomoć kamera razmještenih u prostoru, nekoliko puta prolazi kroz sustav monitora i kamera te se projicira na zidove galerije i reproducira na monitorima sustavno razmještenim galerijskim prostorom. Računalo upravlja njihovim kretanjem, zumiranjem i fokusiranjem, bez dodatne digitalne obrade slike.

– Za običnog posjetitelja jako ste dobro upućeni…

– Ma ne, to vam čitam tekst koji prati izložbu da biste stekli predodžbu čime se autor inače bavi. Međutim, istina jest, poznajem ga odavno, sjećam se njegovih ranih kinetičkih skulptura: bile su to kombinacije isluženih, odbačenih aparata i kojekakvih dječjih igračaka pokretanih električnim impulsima. Diskretno i precizno osvijetljene, igračke bi se vrtjele na starim gramofonima ili pomicale u kutijama televizijskih prijamnika bez ekrana proizvodeći začudne svjetlosne efekte. Našavši se u okruženju tih naprava, stekao bih dojam da je cijelo skladište otpada odjednom oživjelo. Naglašeno infantilno, prilično duhovito u izvedbi ali istodobno i pomalo zastrašujuće u značenju.

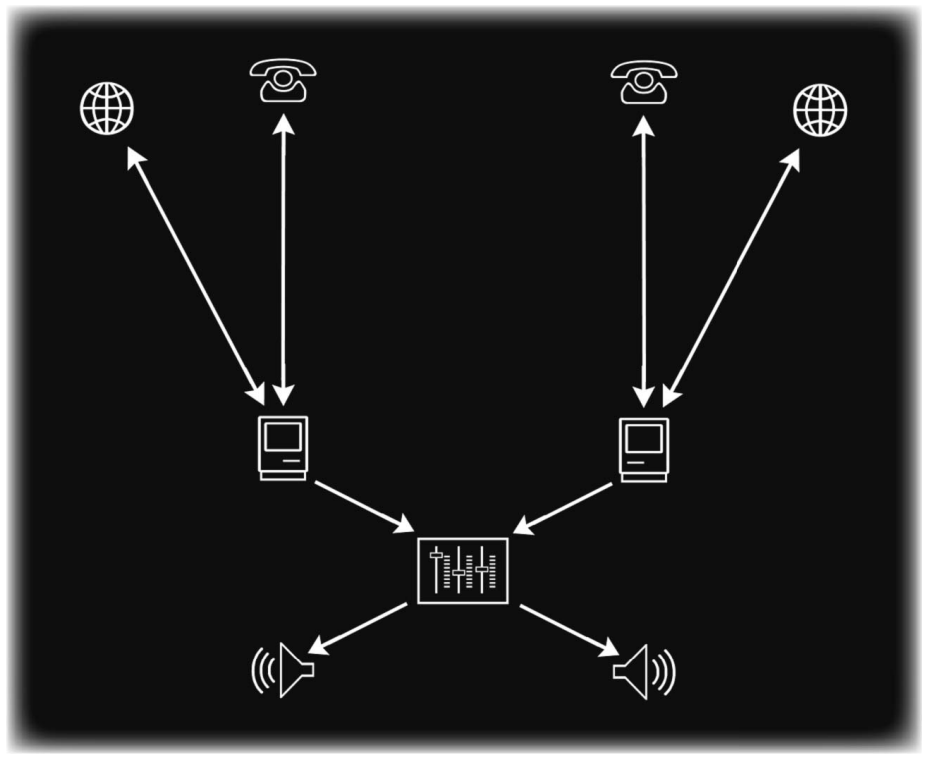
– Pa je li on neki elektroničar po struci?

– Ne, zapravo je diplomirao na Visokoj školi za oblikovanje zvuka u Amsterdamu, iako se u međuvremenu okrenuo primarno vizualnim efektima. No, ova instalacija, bez obzira na dojam scene, inscenaciju, ipak je ponajprije auditivna. Zapravo, to i nije bitno, tehnološka, preciznije digitalna oprema potpuno je u službi ideje.

– A koja bi to ideja bila?

Relativnost pojma poziva

– Kao prvo, umjetnik nas upućuje na činjenicu neprestanog telefoniranja, kao bitne oznake današnjeg društvenog trenutka. Naravno da je nemoguće zaustaviti proces napretka te da on, kao takav, baš kao i sve ostalo na svijetu, ima svoje dobre i loše strane. Izloženost prisilnim pozivima svakako spada u one negativne, sjetite se samo kako smo preplavljeni prevarantskim pozivima na nagradne natječaje snimljenima isključivo s namjerom da nam se naplate telefonski impulsi. No, rekao bih da je kritika toga ovdje tek usput prisutna. Ono što je važnije jest da se ulaskom u galerijski prostor, osim što se postaje svjedokom izloženog prizora, pred posjetitelja postavlja pitanje reakcije na situaciju otvorene linije – mora se odrediti, uzima li slušalicu u ruku ili ne, i već je time dakle "uključen". Interaktivnost je strukturalni



dio instalacije. Nadalje, za poziv vama i na to odgovor što mi je s druge strane žice upućen ja, kao posjetitelj, htio to ili ne, preuzimam odgovornost, jer je samom činjenicom moga ulaska u galeriju i njegovom registracijom od tehnološkog sustava taj poziv, vama, odaslan. Moglo bi se reći da je u pitanju simulacija stvarnosti gdje i nehotično postajemo čimbenici događaja na koje moramo reagirati. Izbor komunikacije telefonom koja uključuje distancu, a isključuje identitet, taj elementaran ispit spremnosti na to pozicionira nas u suvremeno doba – ukidajući formalnu odgovornost, ali izolirajući onu unutarnju.

– Kako to mislite?

– Meni tu na ekranu piše vaše ime, adresa, nuđen mi je čak i plan dijela grada gdje stanujete. Moj identitet vama je nepoznat i sasvim se nedužno mogu ne javiti. U tom smislu – formalno. No, ukoliko se ne javim, osjećam nelagodu uskraćivanja odgovora u univerzalnom smislu. Gotovo kao da ne prihvaćam ispruženu ruku. Svijest o tome da vi ne znate da sam to upravo ja, nimalo ne umanjuje moju nelagodu. Promatrajući sa strane, to jest slušajući javljanja nasumce nazvanih ljudi, uspostavlja se perspektiva praćenja nekoga tko diže slušalicu, u nadi da će čuti poznati glas ili bilo kakvu informaciju upućenu upravo njemu, a izostanak toga proizvodi zbunjenost, nerijetko i tjeskobu osobe koja je odgovorila na "poziv". Na konkretnom primjeru, koristeći "prostor" telefoniranja kao sredstvo oslikavanja današnjice, predstavljena je izloženost, pa čak i bespomoćnost pojedinca kakvim ga tretira sustav.

– Možda mrvicu pretjerujete…

Kontakt i komunikacija

– Zapravo i ne, pokušavam razlučiti i objasniti različite aspekte. Jer vidite, ako se javim, poruka izložbe u potpunosti se mijenja. Objektivno, instalacija ne zahtijeva moje aktivno učešće da bi postala interaktivnom, jer vašim sudjelovanjem (do kojeg je istina došlo manipulacijom) ona to već postaje. No, okvir tog međudjelovanja proširen je mojim odgovorom. Osobno, dakle, neprisiljen na činjenje, ali upućen u intencije autora, pristajući sudjelovati u telefonskom razgovoru, ostvarujem jednu dimenziju ovoga rada. To je možda nagovor, ili bar prijedlog autora, odnosno skretanje pažnje na fenomen usputne, slučajne komunikacije. Koju okolnosti ne određuju, nego samo omogućuju. Taj razgovor može, ali i ne mora biti artificijelan, "nategnut", kao što i bilo kakav slučajan kontakt može, no ne i da mora biti samo formalan. Istina, sve zajedno pomalo podsjeća na neku vrstu internetskog *chata*, s tom razlikom što ovdje ni vi ni ja nismo "uključeni" s tom namjerom. Slučajno odabrana telefonska linija, dakle, otvara mogućnost realne uspostave kontakta, no mnogo više simbolizira taj kontekst.

– Znači da se telefon koristi poput ogledala koje oslikava otvorenost prema komunikaciji?

– Zapravo, ne bih rekao da je suština ovog projekta, tj. ovoga što činimo u komunikaciji. Izložba prvenstveno predstavlja telefon kao medij sa svim njegovim elementima. Jer prije nego što sam se vama javio, neko sam vrijeme samo slušao. Koji put bi na poziv odgovorio stroj, glas što aga reproducira telefonska sekretarica, ili signal faksa, spremnog na tekstualnu ali ne i verbalnu komunikaciju, ili bi nazvani odmah prekinuo, ili se ne bi javio nitko. Ta je *zvučna slika*, uvjetno rečeno *omnibus*, već sama po sebi dovoljna. Sociološka ili psihološka dimenzija ovog ambijenta moja je osobna interpretacija. Pretpostavljam da autora, kao inženjera audiologije, mnogo više zanima portretiranje zvučne slike kompletne telefonske kakofonije. Kao da je nekim posebnim nožem zasječen nevidljiv prostor kojim teku zvučni valovi, a mi smo ubačeni u tu pukotinu i slušamo. U moru elektronskog glasanja do nas dopiru i odlomci pojedinih razgovora, kao nezaobilazan, dapače ključan, no ipak samo jedan dio telefonije.

– Halo. /"novi" glas/

– Tko je sad ovo? /"stari" glas/

– Halo, tko je to, koga trebate? /"novi" glas/

– Aaa… vi ste vjerojatno s druge linije, znate, tamo su dva monitora, njih naizmjenično uključuje kompjuterski program, nasumičan izbor brojeva, vas su sad sigurno zvali s tog drugog…

– Što pričate, kakvog drugog?… /"novi" glas/

– Dajte vi to onda sad i gospođi objasnite, što se mene tiče, hvala lijepo i doviđenja…/"stari" glas/

– peep peeep, peep peeep /spuštena slušalica/

Pravovjernost slikarstva?

Antun Maračić

Postupkom recikliranja Skvrce slika vlastite izložbe odnosno galerijske postave svojih djela

Izložba Ivana Skvrce *Introspekcija*, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, od 1. prosinca 2007. do 14. veljače 2008.

Ivan Skvrce mladi je Dubrovčanin (1980.) koji pretežno živi i radi u Zagrebu. Još kao student slika medijski izmaknute, neortodoksne tvorevine na temelju fotopredloška, te su tako "druga ruka" prikaza motiva. Naravno, sam postupak nije nikakva novost. Iako je fotografija u svojim počecima imitirala slikarstvo, s vremenom je došlo do inverzije te je tako ona sama postala predloškom za slike. Ne računajući Degasa, koji je već u 19. stoljeću svoje balerine slikao prema fotografskom predlošku, taj medij je kao posredni izvor motiva obilno korišten u slikarstvu 20. stoljeća, posebno pop-arta. U svojevrsnom konceptualnom pristupu, nadalje, koristi je Nijemac Gerhard Richter (koji je bio nadahnjujući kako za Skvrcu, tako i za njegove kolege obrazovane u klasi prof. Rončevića), a sedamdesete prošlog stoljeća u slikarstvu hiperealizma donose najpravovjerniju moguću transpoziciju fotografije na mahom gigantska platna.

Slastičarsko slikanje

Skvrce, pak, interpretirajućii fotografiju kao "najčvršće uporište suvremene medijske kulture", naglašava "slikarstvost" postupka. U reduktivnoj stilizaciji motiva kao što su ceste zakrčene automobilima, plaže s kupačima, on na podlozi vidljive geometrijske mreže – koju ne samo da ne sakriva već namjerno konotira klasični postupak kopiranja, nanosi i grupira pastozne "crvuljke" boje koju nanosi iz "šprice" za kolače. Takvim postupkom želi drastično, gotovo školski transparentno naglasiti temeljnu ideju slike kao podloge na koju je nanesena bojena materija. No dosljedno bizarnom alatu koji rabi, kao i učinkom odabranih nijansi žute, ružičaste, tirkizno plave... ta platna pomalo upućuju i na slastičarski proizvod pa se tako već na početku u njima osjeća ironijski prizvuk.

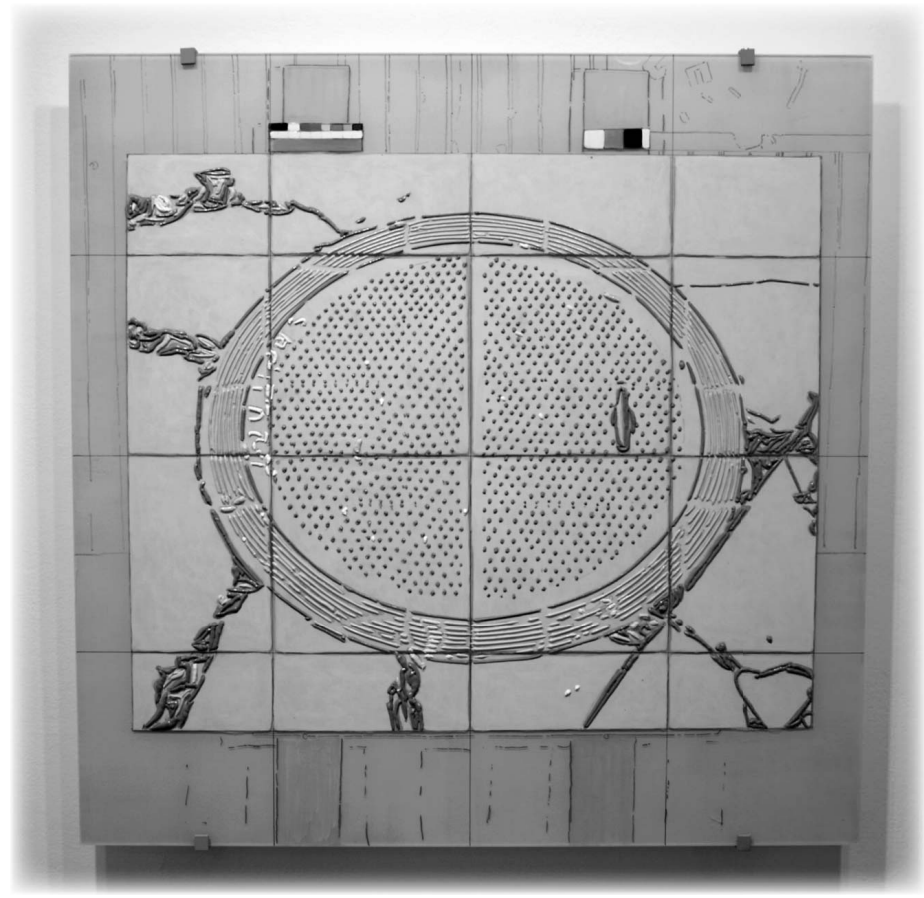
Koju godinu kasnije slike su konceptualno čvršće, s uključenim bogatijim potencijalom značenjskih slojeva. U seriji *Tko je kriv?* iz 2005., koristeći fotomotive dubrovačke "crne kronike" (pljačke, bespravna gradnja, havarija *cruisera*...) preuzete iz lokalnog tiska koje transponira u stilizirane rukotvorne prizore, Skvrce ostvaruje radove naglašene slikarske materičnosti i imanentnog upita o društvenom značenju vlastita čina. Istodobno, ne samo da je prikaz, izvučen iz konteksta novina, u svojoj slikarskoj transpoziciji neprepoznatljiv (za razumijevanje zahtijeva pratnju verbalnog objašnjenja ili originalne fotografije), nego je pretvoren u relativno pitak i prihvatljiv artefakt, estetski predmet. Izvorni motiv, dakle, zamućen je i gotovo nestao, a stvarni sadržaj tih slika postaje zapitanost o ulozi, moći i svrsi slikarstva u današnjem vremenu.

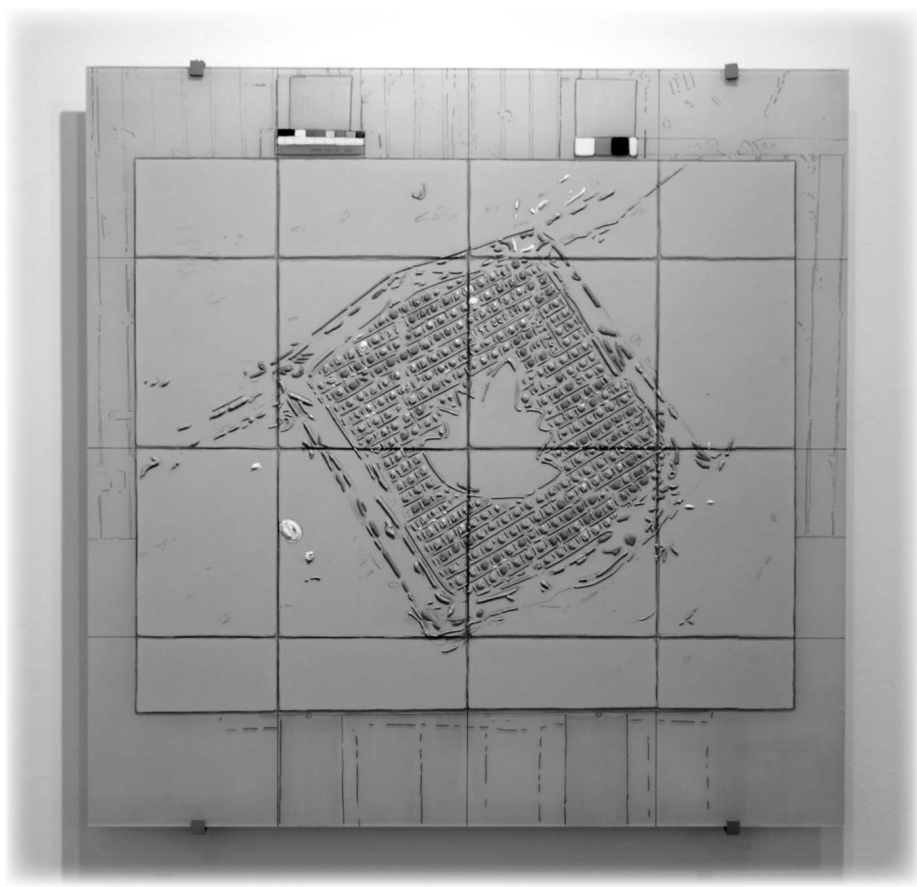
Takav pristup i metoda prisutni su i u seriji *Predmeti tajne*, također iz 2005., u kojima je predložak fotografija poklopaca gradskih šahtova, koji kriju različite infrastrukturne punktove. Fotografije su snimljene kao dnevnički zapisi tijekom autorova boravka u New Yorku, a o njihovu motivu sam autor kaže:

Ometajući šum odraza promatrača

Htio sam uspostaviti odnos između banalne funkcije poklopca šahta i funkcije slike danas. Poklopac šahta je predmet koji prekriva određeni podzemni prostor, u kojem se redovito odvija neka gradska funkcija. Na šahtovima redovito postoji natpis koji upućuje na tu funkciju, npr. Fire *ili* Electric*, međutim očito je da on ta funkcija nije. Izvođenjem slika po fotografijama, te njihovim zajedničkim izlaganjem, ponavlja se taj isti odnos. Slika svojom vizualnom strukturom direktno upućuje na fotopredložak pomoću kojeg je nastala, međutim očito je da ona to nije. Ona je direktno vezana na fotografiju, ali to nije. Stvorenim odnosom neposredno govorim o položaju slike i slikarstva danas.*

U danjem procesu propitivanja svega, Skvrce se sve više udaljava od reprezentacije motivskog predloška koji postaje sve ispražnjeniji od prvotnog značenja, poput ljušture koja tek evocira davno polazište. Motiv je relikt nekadašnje ideje, a stvarni sadržaj i smisao slike je analitička rasprava o slici kao predmetu





i funkciji, bilježenje procesa razvoja ideje, odnosno puta slike i samog autora. Početni impuls dobiva na zamahu, rad postaje svojevrsni *perpetuum mobile*, razvijajući se i mijenjajući, nastavljajući s kretanjem na vlastiti pogon. Naime, Skvrce sada slika samu sliku snimljenu na štafelaju u svrhu kataloške reprodukcije (zajedno s detaljima ambijenta i skalom boja koju koristi fotograf). Platno kao podloga slike zamijenjeno je pleksiglasom. Time se pojavljuje i ometajući *šum* odraza promatrača kojemu se na taj način, sugerira autor, istodobno nudi mogućnost razmišljanja kako o djelu tako i o sebi samom. Proces recikliranja nastavlja se slikanjem vlastitih izložbi, odnosno postava djela u ambijentima pojedinih galerija. I sami naslovi sada su narativni, autobiografski *(Bio sam u Kanadi i poslao me HDLU)*. I ovdje je dakako predložak fotografija koja je (svjedočeći odsutnost težnje za mistificiranjem postupka) i sama izložena. Sličan pristup primijenjen je i u ciklusu akvarelnih povećanja-kopija tragova svakodnevnice autora (kao slikara i stanovnika suvremenoga grada): računa za kupljenu knjigu, slikarski materijal, obavljene telefonske razgovore...

"Dubrovački zelena"

Nadalje, tu je još i doslovce autobiografski izložak: monokromno (premazano "dubrovački zelenom") platno s reljefnom, karakterističnom pastoznom tehnikom ispisanog životopisa. Tekst je tako promoviran u sliku čiji je sadržaj suha informacija o umjetniku. Da stvar ne bude prejednostavna, upravo taj rad ne potpisuje sam autor već, budući da je ideja za njega nastala u zajedničkim razgovorima-dogovorima, grupa ABS: čine je i kolege Alebić i Blažić, s kojima nastupa od 2003. kada je i diplomirao na ALU Zagreb. Ivan Skvrce bavi se, moglo bi se reći, "neoanalitičkom" djelatnošću, tj. slikarstvom introspektivnog karaktera, kako to i sam naslov ove izložbe sugerira. Bavi se, dakle, slikarstvom aktivne upitanosti o svojem razlogu i biti. No za razliku od analitičkog, odnosno primarnog slikarstva sedamdesetih godina prošlog stoljeća koje se lišavalo bilo kakvog oblika reprezentacije, ograničavajući se na razmatranje svojih golih fizičkih i procesualnih svojstava (podloga, potez, namaz, sloj...), Skvrcin rad uključuje motiv, prikaz izvan užeslikarskih materijalnih odrednica. Dakako, njegova primjena motiva daleko je od predstavljačke simplificiranosti; naprotiv, u sebi sadrži, svjesno podmetnute, brojne značenjske slojeve i zamke.

Koliko nas introspektivni, misaoni aspekt njegova rada iznenađuje, imamo li u vidu Skvrcinu dob, toliko, s druge strane, impulzivnost i gotovo naivni aktivizam unose dobrodošao kontrapunkt svježine koji tu mladost, u najboljem smislu riječi, potvrđuje.

glazba

Znakovi arhetipskog

Trpimir Matasović

Činjenica da su Prohić i Repušić, kao direktori opernih ansambala u Rijeci, odnosno Splitu, zapravo, uposlili sâmi sebe nije nužno pokazatelj njihovog umjetničkog sebeljublja, nego prije spremnosti da na sebe preuzmu nezanemariv rizik zahtjevnih projekata

Charles Gounod, *Faust*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 19. veljače 2008.; Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 22. veljače 2008.

Od svih oblika formi izvedbenih umjetnosti, opera je obično najskuplja, pa stoga ne čudi što se četiri hrvatske operne kuće ne mogu pohvaliti osobito velikim brojem novih premijernih naslova po sezoni. U zagrebačkom HNK obično je riječ o četiri predstave, dok se preostala nacionalna kazališta, koja barataju bitno manjim budžetima, nekako uspijevaju dokopati brojke od po dvije do tri operne premijere godišnje. Njihova nezavidna financijska situacija dovodi, pak, do toga da se svake sezone obično samo po jedna glazbeno-scenska predstava može izdvojiti kao uistinu velika produkcija. Sticajem okolnosti, poklopilo se da su se dvije takve premijere u dvama različitim kazalištima dogodile u vrlo kratkom razmaku – 19. veljače Split je ugledao novu postavu Gounodovog *Fausta*, a samo tri dana kasnije u Rijeci je zaživio Verdijev *Macbeth*.

Ambicije pritom nije nedostajalo niti u Splitu niti u Rijeci. Jer, u oba je slučaja riječ o operama koje iziskuju vrhunske izvođače, podjednako među solistima, kao i u orkestralnom i zborskom ansamblu. Povrh toga, njihove partiture izniman su izazov i za dirigente, a breme njihovih velikih tema kamen je kušnje i za najveće režisere.

Kobne opsesije

Ne želeći ništa prepustiti slučaju, uprave ovih dviju nacionalnih kuća odlučile su uposliti najbolje dostupne domaće autorske snage – režije su povjerene Krešimiru Dolenčiću i Ozrenu Prohiću, a dirigentsko vodstvo Ivanu Repušiću i Nikši Barezi. Činjenica da su pritom Prohić i Repušić, kao direktori opernih ansambala u Rijeci, odnosno Splitu, zapravo, uposlili sâmi sebe nije nužno pokazatelj njihovog umjetničkog sebeljublja, nego prije spremnosti da na sebe preuzmu nezanemariv rizik ovako zahtjevnih projekata.

Iako, naravno, nipošto ne treba zanemariti glazbeni aspekt ovih dviju predstava, ipak su redateljske koncepcije u oba slučaja bile ključne za njihov uspjeh. Jer, Goetheov Faust jedan je od najznačajnijih arhetipskih likova zapadne tradicije, k tome jedan od rijetkih koji nije proizvod antičkog, nego novovijekog doba, dok Macbeth, koliko god nije bez ranijeg presedana, u Shakespeareovoj interpretaciji također poprima autonomne arhetipske karakteristike.

Premda je repertoarno poklapanje ovih naslova više-manje slučajno, teško je odoljeti napasti da se povuku dodatne paralele između ta dva lika. Naime, Faustova je neutaživa glad za izgubljenom mladošću po njega jednako kobna kao i Macbethova opsesija usponom na sve više stepenice vlasti. No, njihovim je partnericama povjerena dijametralno suprotna uloga – Margaretina bezuvjetna ljubav izbavlja Fausta (iako tek u drugom, kod Gounoda neuglazbljenom dijelu Goetheovog dramskog spjeva), dok je beskrupulozna ambicija Lady Macbeth samo dodatni katalizator neumitne propasti Shakespeareovog (i Verdijevog) naslovnog junaka.

Jedinstvene scenske slike

Usredotočenost redateljskih interpretacija na arhetipske elemente i Dolenčić i Prohić najjasnije su iskazali scenskom slikom, više-manje jedinstvenom tijekom čitavog trajanja svake opere. Prizorištem Dolenčićevog *Fausta* tako, u odličnoj realizaciji scenografkinje Dinke Jeričević,

Repušić, zapravo, riskira gotovo jednako kao i Bareza – svojim često virtuozno brzim tempima on dovodi na kušnju vještinu splitskih glazbenika, kao što i Bareza svoje svirače svojom transparentnošću ogoljuje pred riječkom publikom

dominira šuplja metalna kugla, koja istovremeno podsjeća i na globus, znak univerzalnosti sižea, ali i astrolab, kao simbol Faustove opsesivne potrage za znanjem. No, praznina te konstrukcije istovremeno je i odraz praznine koju naslovni junak ne može u sebi ispuniti tim znanjem. Umjesto toga, nju, i simbolički i doslovno, pokušavaju ispuniti i Margareta i Mefisto. U prizoru u katedrali isprva pretpostavljamo da isto pokušava ispuniti i Bog, simbolično naznačen križem, sve dok ne uvidimo kako je čitava situacija izokrenuta Mefistovim ciničnim hinjenim samorazapinjanjem na taj križ.

Prohić, pak, svog *Macbetha* smješta unutar tri zida, čijim se pomicanjem prostor scenske igre čas proširuje, čas sužava, potcrtavajući tezu kako sve veća moć protagonista u konačnici samo skučava njegov duhovni prostor. Šteta je jedino što je scenu realizirao sâm Prohić, jer bi potencijale ove, u osnovi vrlo kvalitetne zamisli, profesionalni scenograf zacijelo ostvario puno efektnije nego što je to učinio redatelj.

Kostimi, međutim, naznačuju kako ipak postoje bitne razlike između Dolenčićeve i Prohićeve kazališne poetike. I Ana Savić Gecan (*Faust*) i Sandra Dekanić (*Macbeth*) odradile su idejno, ali i estetski odličan posao. No, dok su u prvoj predstavi kostimi univerzalni u svojoj simboličnoj skoro pa svevremenosti/bezvremenosti, u onoj drugoj odašilju puno konkretnije i autorski obilježene poruke. Najočitije je to kad je riječ o ruhu vještica, koje se pojavljuju najprije kao čistačice, a potom kao uredske činovnice. To što jedan od njih pritom neodoljivo podsjeća na Jovanku Broz možda je slučajnost, no, možda je Prohić i time htio odaslati neku prikrivenu poruku. Kako je, ona, međutim, nejasna, tako i njeno uvrštavanje u predstavu možemo smatrati nažalost neuspjelim potezom.

Redateljske intervencije

Općenito uzevši, Dolenčićevi se intervencije i simboličke poruke malobrojnije, ali i jasnije od Prohićevih. Nekoliko se elemenata pritom pokazalo iznimno uspješnima. To je, prije svega, uvođenje dvaju nijemih likova – starog Fausta (sugestivan Pero Vrca), koji uokviruje predstavu pojavljivanjem na njenom početku i kraju, te Mefistovog pobočnika, kojeg je odlično interpretirao Dario Tvrdić. Tome treba pridodati i začudnu, ali itekako smislenu preobrazbu Siebela (Terezija Kusanovića) u anđela u završnom prizoru. Svakako najefektniji potez predstavljalo je povremeno sablasno pojavljivanje deformirane projekcije lika Mefista – i to ne kao mrtve slike, nego kao žive snimke u realnom vremenu.

Prohić je, pak, kao i uvijek dosad, svoju predstavu natrpao raznoraznim referencama i reinterpretacijama, iako ni približno onoliko kao u svojim ranijim režijama, što je svakako hvalevrijedan pomak. No, pritom mu se dogodilo da je dosta zamisli ostavio nedorečenima i/ili nedovoljno razjašnjenima. Ipak, bila je tu i sasvim dovoljna količina posve jasnih poruka, poput smještanja posljednjeg čina u (umo?)bolnicu, u kojoj jedan vladar zamjenjuje drugog, pri čemu se čitavoj situaciji veseli nevino, ali i naivno dijete, koje si razdragano stavlja preveliku krunu na glavu, nesvjesno tereta kojeg ona nosi. Korištenje Magritteovih slika u prizoru pojavljivanja Birnamske šume Prohićev je prepoznatljiv redateljski potpis (pojavio se već, primjerice, također u Rijeci, u *Turčinu u Italiji*), koji je ovdje, nažalost, ipak ostavio dojam ne baš najsretnije uklopljenog stranog tijela u vizualnu i dramaturšku cjelinu predstave.

Operni znalci

Usprkos upravo navedenom, Prohićeva je režija *Macbetha* gotovo jednako kvalitetna kao i Dolenčićevo čitanje *Fausta*, a visoka razina obiju predstava vrijedi i za njihov glazbeni segment. I ovdje, međutim, postoje bitne razlike u interpretacijskim pristupima dirigenata Ivana Repušića i Nikše Bareze. Repušić tako najveću pozornost posvećuje sveukupnom zvuku vokalno-instrumentalnog sastava, dok se Bareza usredotočuje na dekonstrukciju i maksimalno transparentnu prezentaciju gotovo svake samostalne linije unutar kompleksnog Verdijevog sloga, otkrivajući tako i slojeve partiture koji većini drugih dirigenata obično promaknu. Moglo bi se pritom pomisliti kako Repušić igra na sigurno, no, on, zapravo, riskira gotovo jednako kao i Bareza – svojim često virtuozno brzim tempima on dovodi na kušnju vještinu splitskih glazbenika, kao što i Bareza svoje svirače svojom transparentnošću ogoljuje pred riječkom publikom.

Obojica su, pak, iznimni operni znalci, koji brižno oblikuju instrumentacijske detalje, ali i uspješno ostvaruju pregled nad većim glazbenim cjelinama. Također, nijedan od njih ne promatra operu tek kao slijed međusobno nepovezanih glazbenih brojeva, nego kao jedinstveno dramaturško tkivo, unutar kojeg već i početni taktovi trebaju (i uspijevaju) upućivati na završne. Repušić je pritom ostavio bolji dojam. No, premda je činjenica da on barata boljim zborom (posebice njegovim muškim dijelom) nego Bareza, orkestri su, zapravo, jednako kvalitetni, a efektnija svirka onog splitskog odraz je vještog prikrivanja pojedinačnih nedostataka u okviru masivnog kolektivnog zvuka, što Bareza u Rijeci, slijedeći već spomenutu koncepciju transparentnosti, namjerno nije htio učiniti, pa makar i po cijenu slabijeg površinskog dojma.

Naslov vs. ansambl

Uz režisere i dirigente, svoj su iznimno bitan doprinos uspjehu splitskog *Fausta* i riječkog *Macbetha* dali vokalni solisti. Split se pritom najvećim dijelom oslonio na pjevače iz vlastitog ansambl. Posve očekivano, predstavom je dominirao Tomislav Mužek u naslovnoj ulozi, kojom bi bez sumnje izazvao oduševljenje i na najvećim svjetskim opernim pozornicama. No, ne treba zanemariti niti izvrsne doprinose Valentine Fijačko kao Margarete i Kirila Manolova u ulozi Valentina. Jedini gostujući pjevač, bas Ondrej Mraz iz Slovačke, osvojio je splitsku publiku svojim Mefistom. Njegov glas, doduše, sâm po sebi ne plijeni pažnju, ali je zato njegova vokalna interpretacija suverena, a ona glumačka upravo maestralna. Svojom scenskom pojavnošću on je dominirao čitavom predstavom, što je Krešimir Dolenčić itekako znao iskoristiti, odolijevši ipak napasti da Mefistov zlokobni cinizam pretvori u puku grotesku.

Rijeka se, pak, morala osloniti na goste. Marzio Grassi (Macbeth) i Maribel Ortega (Lady Macbeth) pritom su se pokazali kao kvalitetni, iako pomalo rutinirani tumači svojih uloga, kao, uostalom, i Branislav Jatić kao Banco. I dok je njihov angažman donekle opravdan činjenicom što u riječkom ansamblu nema pjevača koji bi mogli na zadovoljavajući način iznijeti te uloge, posve je nejasno zašto je malu ulogu Dame morala tumačiti gostujuća sopranistica Arijana Marić Gigliani. Mora se priznati da je *Macbeth* za pjevače teška opera, pa je tako Voljen Grbac muku mučio s Malcolmom, a ni Davoru Lešiću nije bilo puno lakše s Macduffom. Pa ipak, ne treba im odreći srčanost i uvjerenost u nastupu, koje je doneklo nedostajalo gostujućim pjevačima.

Ovdje se, naravno, nameće i pitanje veze između repertoarne politike i ansambla. U Splitu se, očito, repertoar kroji prema ansamblu, i u tom je smislu Gounodov *Faust* bio pun pogodak. U Rijeci je, međutim, kako se čini, naslov važniji od ansambla, čime Ozren Prohić, kao ravnatelj Opere, ponavlja istu grešku kao i Mladen Tarbuk u doba kad je bio intendant zagrebačkog HNK. Jer, nema previše smisla postavljati na scenu djelo koje će se izvesti tek nekoliko puta, da bi potom nestalo s repertoara, jer ga je nemoguće realizirati samo vlastitim snagama. Da ne bude zabune – riječki *Macbeth* vrhunska je predstava, gotovo u istoj mjeri kao i splitski *Faust*. No, u smislu razboritog i održivog oblikovanja repertoara, u ovom slučaju u Splitu je ipak obavljen puno bolji posao.

U Splitu se, očito, repertoar kroji prema ansamblu, i u tom je smislu Gounodov *Faust* bio pun pogodak. U Rijeci je, kako se čini, naslov važniji od ansambla, čime Ozren Prohić, kao ravnatelj Opere, ponavlja istu grešku kao i Mladen Tarbuk u doba kad je bio intendant zagrebačkog HNK

Stoljeće uokvireno krizama

Trpimir Matasović

Krećući se iz različitih polazišta, dvojica skladatelja završavaju na istom bezizlaznom odredištu – Mahler pokušava probiti tonalitet, ali u tome ne uspijeva, dok Lutosławski, polazeći od atonaliteta, na koncu ipak ne odolijeva sirenskom zovu tradicije

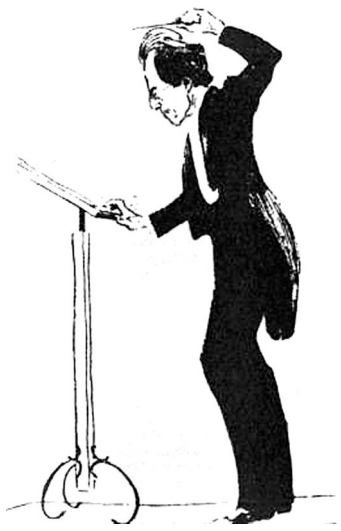
Koncert Simfonijskog orkestra Hrvatske radiotelevizije, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, 28. Veljače 2008.

"Mi ne poznajemo glazbu, a ni ona nas". Začudna je to misao, posebice uzmemo li u obzir da ju je izrekao jedan od najvećih skladatelja druge polovine dvadesetog stoljeća, Witold Lutosławski. Pa ipak, ona, na iznenađujuće iskren i izravan način signalizira krizu u kojoj se glazba našla koncem milenija. Jer, nakon svih avangardnih eksperimenata, postalo je jasno da se ne može pobjeći od tradicije, koju je avangarda često strastveno prezirala. Istovremeno, potraga za nečim novim počela se činiti sve bezizglednijom, jer se glazba ponovno našla u slijepoj ulici, iz koje se činilo da nema izlaza.

Povijest se, dakle, na koncu prošlog stoljeća ponovila, vrativši ga na njegov početak. Naime, dvojbe koje je donijela postmoderna, zapravo su tek iskrivljena zrcalna slika krize koja je mučila moderniste s početka stoljeća. Naravno, dileme su sada nešto drukčije – modernisti nisu mogli strgnuti okove tradicionalnog tonaliteta, dok se postmodernisti osjećaju zauzdanima cjelokupnom višestoljetnom tradicijom zapadne umjetničke glazbe.

Izgubljeni pijanist

U tom smislu, najnoviji program što ga je sa Simfonijskim orkestrom Hrvatske televizije pripremio Nikša Bareza izrazito je ilustrativan. *Peta simfonija* Gustava Mahlera i Lutosławskijev *Koncert za glasovir i orkestar*, pritom, međutim, ne sumiraju čitavo dvadeseto stoljeće, što je bila Barezina namjera, nego zorno predočuju kako se, usprkos svim burnim događajima u međuvremenu, glazba vratila manje-više onamo odakle je i krenula.



Narav dubokih, ali i plodotvornih Mahlerovih i Lutosławskijevih frustracija, koje su, u osnovi, istovrsne, najrazvidnija je iz građe kojom barataju. Nema tu više ni velikih tema ni samouvjerenih, čvrstih harmonijskih progresija. Umjesto toga, obojica barataju motivičkim krhotinama, isprepletenima u gusto polifono tkivo, u kojem harmonijski slijedovi nisu više uzrok, nego tek gotovo slučajni rezultat glazbenog tijeka. Krećući se iz različitih polazišta, oni završavaju na istom bezizlaznom odredištu – Mahler pokušava probiti tonalitet, ali u tome ne uspijeva, dok Lutosławski, polazeći od atonaliteta, na koncu ipak ne odolijeva sirenskom zovu tradicije.

Ako je, dakle, poruka ovog koncerta trebala biti upozoravanje na istovjetnost krizâ koje su glazbu tištile na početku i na koncu proteklog stoljeća, onda je ona uistinu zorno prenesena. No, promatramo li ovaj koncert kao autonomni umjetnički čin, neovisan o širem promišljanju estetskih dilema koje zahvaćuju puno više od tek ova dva izabrana djela, dojam je nešto drukčiji i bitno manje pozitivan.

Kad je riječ o Lutosławskijevom *Glasovirskom koncertu*, izvedba je najviše posrnula na solistu. Jest da je pijanist Paweł Kowalski na interpretaciji tog djela surađivao sa sâmim skladateljem, no, čini se da od toga nije bilo osobite koristi. Kowalski je jednostavno, blago rečeno, osrednji pijanist, što se jasno čulo i u sumnjivim izvedbama dviju Chopinovih skladbi, koje su poslužile kao dodatak, i to posve neprimjeren ostatku programa. U složenoj se pak strukturi Lutosławskijevog djela Kowalski interpretacijski pogubio, stvarajući od u osnovi prilično preglednog djela amorfan i zamućen glazbeni tijek.

Ovlaš pripremljena simfonija

Nikša Bareza Mahlerovoj je *Petoj simfoniji* pristupio bitno ozbiljnije, jasno istaknuvši njeno motivičko i idejno mnogoglasje, vodeći pritom računa i o stabilnosti simfonijske cjeline. No, od Bareze smo navikli na odličnost, pa nas stoga tek vrlo dobar rezultat ne može zadovoljiti. Uvodni dramatični signal odličnog trubača Vedrana Kocelja dao je naslutiti da će njime biti zahvaćeno sve što u simfoniji dalje slijedi, no, već je potkraj prvog stavka Bareza počeo gubiti interpretacijske konce iz ruku. Početna pregnantnost postupno je ustupila mjesto urednom, ali tek prosječnom prosviravanju, a profinjenost detalja je prema koncu izvedbe morala ustuknuti pred ponekad jeftino banalnim dinamičkim efektima.

Znamo i zašto se to dogodilo – umjesto da se ovom složenom djelu Bareza ozbiljno posvetio, on je samo šest dana ranije ravnao premijerom Verdijevog *Macbetha* u Rijeci, a u međuvremenu je održao i još jedan koncert, s drugim programom, sa svojim matičnim koncertom. Mahlerova *Peta simfonija*, međutim, nije djelo koje se može i smije tek ovlaš pripremiti, i to je nešto što bi dirigent Barezinog kalibra ipak trebao znati.

Samouvjerenost s pokrićem

Trpimir Matasović

Thomas Dausgaard kreirao je efektnu, ali nipošto ne i površnu interpretaciju, dok su glazbenici svoju svirku sjedinili u kompaktan zvuk, kojeg odlikuju tamne boje gudača i drvenih puhača, te moćan, ali nenametljiv ton limenih puhača i udaraljki

Koncert Danskog nacionalnog simfonijskog orkestra, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, 3. ožujka 2008.

Kada je prije nešto više od dvije godine Danski nacionalni simfonijski orkestar gostovao u Zagrebu, koncert jednostavno nije mogao propasti. Jer, kao solist u Beethovenovom *Trećem glasovirskom koncertu* nastupio je jedan od najvećih pijanista današnjice Leif Ove Andsnes, a i ostatak je programa donio pitke uspješnice iz pera Hartmanna i Schumanna. Kako je, pak, riječ o izvrsnom orkestru, kojeg je predvodio njegov vrlo zanimljiv šef-dirigent Thomas Dausgaard, taj je nastup općenito bio među najsvjetlijim vrhuncima pretprošle koncertne sezone.

Elokvencija bez erudicije

Slijedom navedenog, ovaj si je orkestar lako i posve zasluženo priskrbio novu pozivnicu u Zagreb, a njegov je novi koncert dvoranu Lisinski ponovno ispunio gotovo do posljednjeg mjesta. No, sada se više nije išlo na sigurno, nego se ušlo u svjestan rizik predstavljanja programa koji ne osvaja publiku "na prvu loptu". Nacionalne je boje pritom branio suvremeni danski skladatelj Poul Ruders, čiji je *Concerto in Pieces* neskriveni *hommage* dvojici velikih britanskih autora – baroknom majstoru Henryju Purcellu i prošlostoljetnom skladatelju Benjaminu Brittenu. Konkretno, ovdje je riječ o varijacijama na temu iz Purcellove opere *Didona i Eneja*, koje su razrađene slično kao i u Brittenovoj skladbi *Mlada osoba upoznaje orkestar*, također temeljenoj na jednoj Purcellovoj temi. Ne čudi stoga da je eklektičan koncept doveo i do još eklektičnije skladbe, koja nije bez određenih kvaliteta, iako joj kronično nedostaje konzistentnosti u glazbenom izrazu.

Srećom po Rudersa, njegov sunarodnjak Thomas Dausgaard, koji je i ovom prilikom ravnao danskim orkestrom, uspio je istaknuti najveće kvalitete ove partiture, neutralizirajući, koliko je to bilo moguće, njene manjkavosti. Isto je načelo dirigent primijenio i na *Koncert za flautu i orkestar* Jacquesa Iberta, skladbu koja je obilježena napadnom elokvencijom, ali ne i osobitom erudicijom. Ipak, bila je to odlična prilika da se u središte pozornosti dođe izvanredna prva flautistica orkestra Ulla Miilmann, koja se istakla zavidnom razinom tehničke okretnosti, ali i iznimno lijepim i tamnim tonom, posebice u inače prilično neugodnim donjim registrima. Dirigent je solistici kolegijalno prepustio glavnu riječ, ali je i minuciozno razradio profinjene detalje orkestralne pratnje.

Kreativna sinergija

Umjesto tradiocionalne simfonije, završnica je koncerta protekla u znaku *Simfonijskih plesova*, posljednjeg djela Sergeja Rahmanjinova. I ovdje su danski glazbenici odabrali djelo koje nije bez određenih nedostataka. Jer, usprkos blistavoj instrumentaciji i preglednoj formi, *Simfonijski plesovi* ne uspijevaju uvijek zadržati tenziju koju iziskuje samonametnuta skladateljeva epska širina, pri čemu velika glazbena gesta ne može prikriti izostanak dramaturške supstantnosti. No, sve to zasjenjeno je kreativnom sinergijom Thomasa Dausgaarda i njegovog ansambla. Sa svoje strane, on je kreirao efektnu, ali nipošto ne i površnu interpretaciju, dok su glazbenici svoju svirku sjedinili u kompaktan zvuk, kojeg odlikuju tamne boje gudača i drvenih puhača, te moćan, ali nenametljiv ton limenih puhača i udaraljki.

Liniju riskiranja s djelima kojima izvanjska atraktivnost nije primarna odlika dirigent je, posve neuobičajeno, nastavio i u dodacima, odabravši stranice nekih manje poznatih orkestralnih minijatura Sibeliusa i Dvořáka. No, kako njegova samouvjerenost nije bez pokrića, tako vrhunski umjetnički učinak ni ovdje nije izostao. Danski nacionalni simfonijski orkestar tako je još jednom, možda i više nego prošli put, opravdao povjerenje koje su mu ukazali i Koncertna direkcija i zagrebačka publika, pa nam preostaje samo nadati se da niti njegov eventualni ponovni nastup u Zagrebu nećemo morati predugo čekati.

Volja za družinom

Nataša Govedić

Hrvatsko dramsko pismo vodi uistinu intenzivan dijalog s engleskim novovjekovljem, o kojem publika, zahvaljujući odsutnosti ikakve dosljedne repertoarne politike domaćih kazališta, ne zna gotovo ništa

Uz *Elizabetinsku trilogiju* Vladimira Stojsavljevića, objavljenu u autorovoj vlastitoj nakladi koja obuhvaća tekstove *Marlowe* (prva knjiga), *Ljubav i država* (druga knjiga) te *Zabranjeno kazalište* (treća knjiga)

Prije svega, mi nismo nikakva zbirka privatnih značenja, niti možemo odlučiti što ćemo "pokazati" a što "zatajiti" javnosti. Mi smo zbirka odveć vidljivih gesti. Svima smo neprestano dostupni. I kao što su naše geste oblikovane običajima javnosti, tako su to i naši osjećaji: sav njihov repertoar prepisano je "javno dobro", iz čijeg ponavljanja paradoksalno učimo novosti o samima sebi.
Rosalind Krauss

Vladimir Stojsavljević (r. 1950.) dramatičar je čije ćete tekstove veoma teško pronaći u postojećim antologijama hrvatske drame, iako je na izvedbenoj sceni prisutan točno dvadeset i sedam godina (*Krundiba* je imala zagrebačku premijeru 1981. godine). Utjecajna Senkerova *Hrestomatija nove hrvatske drame* (1941. – 1995.), objavljena 2001. godine, u uvodnom tekstu Stojsavljevića tek uzgred spominje na dva mjesta uz opću odrednicu "postmoderne", ne odajući da je riječ o dramatičaru s konkretnim i bogatim izvedbenim opusom. Jedna od najsvježijih i veoma korektno priređenih *Antologija suvremene hrvatske drame* (2007.), sastavljača Lea Rafolta, Stojsavljevića ne spominje ni u fusnotama. Isto je i s antologijom *Nova hrvatska drama* (2004.) urednika Jasena Boke. Ova odsutnost nije slučajna, jer Stojsavljevića se u kazališnim krugovima jednostavno ne doživljava kao dramatičara. Vaki je sinonim za kazališnog čovjeka širokog spektra, pa i za vrsnog poznavatelja suvremenog teatra, svakako za dugogodišnjeg suradnika i Eurokaza i Tjedna suvremenog plesa te suautora predstava Dragana Živadinova. Pamtit ćemo ga i kao jednog od najstručnijih pročelnika Gradskog ureda za kulturu, ali rijetko će ga tko identificirati kao pisca oko čijih bi se *tekstova* otimali glumci i redatelji. Indikativan je i intervju koji Stojsavljević daje časopisu *Frakcija* 1996. godine, u kojem je predstavljen isključivo kao sudionik i promišljatelj alternativne scene sedamdesetih i osamdesetih godina, no nikako ne kao dramski autor. Problem, dakle, počinje s (ne)materijalnošću njegovih tekstova, koje nije lako naći ni na policama knjižara, niti u inventarima gradskih knjižnica. Dosad je, naime, Vladimir Stojsavljević objavio svega dvije knjige drama, obje u vlastitoj nakladi: *Katarinu Zrinsku od Frankopana* 1993. godine, a sada i *Elizabetinsku trilogiju* (2007.). Čitav niz predstava koje je napisao za kazalište i koje su doista i postavljene na sceni (znam jer sam ih gledala) nikada nisu prevalile put do tiska. Utoliko se novoizdanom samizdatu *Elizabetinske trilogije* valja pomno posvetiti. I to ne samo recenzentski, već i intendantski. Smatrala bih uistinu produktivnim repertoarnim potezom na istoj pozornici vidjeti tekstove Marlowea, Shakespearea i Jonsona, baš kao i Stojsavljevićevu *Elizabetinsku trilogiju*, Senkerovu *Gloriannu* i posebno Šnajderove komade "kobnog ugovora" poput *Hrvatskog Fausta* ili *Utjehe sjevernih mora.* Hrvatsko dramsko pismo vodi uistinu intenzivan dijalog s engleskim novovjekovljem, o kojem publika, zahvaljujući odsutnosti ikakve dosljedne repertoarne politike domaćih kazališta, ne zna gotovo ništa.

Literarografija

Primaknimo se samim Stojsavljevićevim dramama. Tri žanrovski teško odrediva teksta iz ciklusa *Elizabetinske trilogije*, nastala osamdesetih godina prošlog stoljeća, još jednom potvrđuju dugotrajne interese njihova autora. Ponajprije interes Stojsavljevića za povijesna lica, za ono što autor u *Ljubavi i državi* skromno i točno naziva "ponavljanjem lica i događaja". Znamo li da heterogena grupa dramskih autora u rasponu od Šnajdera preko Senkera do Mire Gavrana sa Stojsavljevićem na različite načine dijele metodologiju "literarografija" ili dramaturgijskog prijanjanja uz sudbinu literarnih i/ili političkih heroja, zanimljivo je istaknuti da je Stojsavljević s najmanje humorne ili groteskne distance okrenut tragički "nerazrješivom" sukobu umjetnika i državnog aparata, kao i erosu koji opetovano dovodi u pitanje heteroseksualnu matricu. Dodajmo tome autorsku strast za intrigom, za detektiranjem zakulisnih saveza i *epohalnih* "bura u čaši vina", točnije rečeno za materijalom dvorske farse kao modelom funkcioniranja svake prosječne političke ili kulturne klike, i dobit ćemo drame jakog političkog polja, a ne samo političke drame. Stojsavljević u više navrata uspostavlja dramski fokus na specifičnoj "spisateljskoj sudbini": piše o Pirandellu, Zagorki, Marloweu, Shakespeareu, Jonsonu. Literarne osobnosti u pravilu se na Stojsavljevićevoj pozornici ne pretvaraju u dramatizirane biografije, već su postavljene kao autonomne interpretacije "užasa" određenog ideologijskog konteksta. *Elizabetinsku trilogiju* moguće je čitati i kao "dramu u nastavcima" ili kao trostruki presjek engleskog novovjekovnog kazališta, najprije u trenutku Marloweova ubojstva, zatim u ranoj fazi stasanja Shakespeareova glumišta (Stojsavljević portretira Shakespearea kao "janje za klanje" različitih vjerskih, dvorskih i kazališnih kuhinja) te konačno na zalasku "zlatne epohe" ili tijekom scenske vladavine Bena Jonsona. U sva tri djela, Ben Jonson predstavlja izrazito demonsku figuru ubojice (Marlowea) te kasnije svim mastima premazanog političkog poltrona, prilično udaljenu od povijesnih dokumenata, ali donekle povezivu s Jonsonovom reputacijom vjerskog konvertitstva, nasilne i naprasite ćudi te socijalne snalažljivosti unatoč kompetitivnosti prema dramskim kolegama.

Retoričko obilje

Stojsavljeviću je u svakom slučaju veoma stalo pokazati da književnu scenu pokreće (koliko i razara) zavist među njezinim prvacima: u sve tri elizabetanske drame, pisci "bdiju" jedni nad drugima jednako uporno koliko su spremni i na okrutne međusobne izdaje. Riječ je o komadima u kojima nema "individualnosti": sve su umjetničke i osobne geste u nekoj mjeri zajedničke, kao što su to i ljubavnice i ljubavnici. Ipak, nije po srijedi Marinkovićeva *zajednička kupka.* Daleko smo od "otočke ustajalosti". Umjesto mlake inercije, zahvaća nas neobičan Stojsavljevićev retorički vrtlog: replike pršte od dosjetki, uvreda, psovki, seksualnih aluzija, stihova, filozofskih maksima. Mogu zamisliti veoma različite redatelje kao tumače bujicu ovih verbalnih vodopada (neki bi kapitalizirali stalni Stojsavljevićev *locus* živopisno-toksične krčme; drugi bi vjerojatno naglasili temu "neumitnog stradanja talenata" itd.), ali žalosno je da ovaj pisac uopće nema iskustvo ni pluralnog, ni dramaturgijski pomnog, a najmanje od svega kontinuiranog scenskog tumačenja. Kako biti pisac u državi u kojoj će ti još eventualno postaviti na scenu "lake komade", ali nema šanse da zaigraju "sablasti" Marloweova anarhizma? Kako biti pisac u državi u kojoj ne dobivaš ozbiljne kritike: recepcija se uglavnom svodi na nepreciznosti usmenih impresija ili selektivnu percepciju prijateljske naklonosti. Unatoč opravdanih nedostataka, pa i ne tako rijetkog sljepila kritike kao analitičkog partnera pozornice, kritika je neprocjenjivo vrijedno stvaralačko zrcalo. Naprosto zato jer osigurava minimalni *odgovor*, s kojim autorska ličnost počinje učiti o vlastitim mogućnostima kojih obično nije bila svjesna tijekom samog pisanja.

Stojsavljeviću je u svakom slučaju veoma stalo pokazati da književnu scenu pokreće (koliko i razara) zavist među njezinim prvacima: u sve tri drame, pisci "bdiju" jedni nad drugima jednako uporno koliko su spremni i na okrutne međusobne izdaje

Težina tišine

Slabo mjesto Stojsavljevićeve *Trilogije* stoga predstavlja upravo ta "tišina" ili recepcijski jaz između autorove epohe i napisanih komada: oni su premalo kušani, premalo igrani, premalo osporavani, premalo tumačeni. U njima postoji orkanski jaka volja za scenskom družinom, za mogućnošću ogledanja i s glumcima i s publikom, ali i "papirnata" nespretnost jezika koji uglavnom nalikuje dugačkom monologu raspodijeljenom između različito nazvanih likova. Novost njihova objavljivanja u književnom formatu tako je paradoksalno naglasila važnost *scene* kao najmoćnijeg interakcijskog "brusilišta" replika. Jer Stojsavljevć može biti i *jako pametan pisac* (učen, domišljat, spretan u maksimama, politički angažiran itsl.), kao i posve neobavezni scenski zabavljač (kolokvijalan, dramaturgijski nabrzinu skiciran, sentimentalan itsl.). Po mom mišljenju, *Elizabetinske tragedije* toliko su zanimljivo štivo da će vremenom sigurno polučiti književne, a možda i kazališne tumače koji bi autora mogli navesti na veoma težak rad traženja ravnoteže između navedenih krajnosti "napete" i "opuštene" scenske orijentacije. Tome bih svakako voljela i osobno doprinijeti – i to u analitičkoj formi koja nadilazi novinsku recenziju.

Predrag Kraljević

Rastužuju me i ravnodušnost i euforija

Suzana Marjanić

S riječkim multimedijalnim umjetnikom razgovaramo o njegovim bivšim punk izvedbenim pobunama i otporima u okviru Termita, njegovim današnjim poetskim performansima koji nastaju na tragu poetike španjolske škole komike i nepomičnosti, o trostrukom izdanju antologije *Riječki novi val*

Gotovi svi performeri kao i poneki glazbenici s riječke nove scene s kojima sam uspjela razgovarati ističu dva vaša scenska nastupa: pritom kao prvi obično navode nastup 21. studenoga 1979. u Kristalnoj dvorani opatijskoga hotela Kvarner, kada ste na glavu stavili WC školjku, a dvoranu ste zasuli vrećom guščjega perja. Jeste li prethodno osmislili tadašnji nastup ili je navedena strategija nadošla sama od sebe?

– Da, tu si negdje – i ovako i onako i spontano i s određenim predmnijevanjem, a što sam drugo mogao… Zar ljudska glupost nije izražena upravo kroz niz pretpostavki i spomeničkih nostalgija s kojom smo jednom i mi izašli na scenu. Bila je to keramička glatka suzdržanost, od energije koju sam odmah potom izrazio kroz prelet perja kao izraz vjekovnosti duha.

U razgovoru s Brankom Kostelnikom za knjigu* Moj život je novi val *istaknuli ste kako je tada u Kristalnoj dvorani hotela Kvarner u Opatiji to bila u stvari pretpremijera naslova* Legenda o Vjernom psu *te kako je glavni junak četrnaestogodišnji dječak kojega nevinog optužuju za ubojstvo, osuđuju ga na smrt vješanjem, nekim čudom uže puca pod njegovom težinom, dječak pada u prašinu, podiže se s tla i bježi u planinu… Kako je nastala navedena priča i pjesma?

– Tada nisam još mnogo znao o učinkovitosti štiva, književnog ili znanstvenog, te sam samo mogao pretpostaviti kako autor određene priče i sam djelomično u njoj sudjeluje.

Na ovaj ili onaj način – koscenarist, glumac, dramaturg ili taj isti pisac živi svoju priču, negdje u počecima civilizacijskih kutova, no kasnije, čitajući i uspoređujući, pokušao sam stvoriti vlastitu priču i legendu o vjernom psu.

Psetance otpora

***Podjednako tako kao snažna onovremena izvedbena gesta ističe se kada ste na koncertu Termita u Domu u riječkom predgrađu Zamet 1978. izveli kultno rezanje trbuha žiletom, a tijekom izvedbe pjesme* Vjeran pas.**

– I to se dogodilo; uzrok tome bio je Juretov nagovor, rekavši mi, uradi to, neće ti biti ništa, a vidjet ćemo što će se zapravo dogoditi. I nije se dogodilo ništa – tako reći, kap seoske plave krvi na daskama scene.

Damir Martinović Mrle je u intervjuu za* Zarez *(broj 198) istaknuo da je od Termita Let 3 preuzeo i obradio pjesmu* Vjeran pas *i razbacivanje perja.

– Da, on je nastavio svirati *Vjernog psa* na svoj način; dosta vjerno originalu razbacivao je perje koje je ujedno i zarađivao za ponovni ciklus prikupljanja snage, za ponovljeni nastup i interpretaciju, varijaciju teme određenoga glazbenog motiva. Zatim je folklor pridonio tome da bi kontakt s publikom bio u mnogočemu značajniji, razumijevanju, ljubavi i prijateljstvu. Nakon nekog kraćeg dopisivanja Damir se pridružio Termitima i počeo je svirati s nama u bendu.

Kako je nastala pjesma* Vjeran pas*, i zbog čega se zoometafora psa uglavnom uzima kada je potrebno izraziti "neprincip" beskičmenjaštva ili pak, s druge strane, psa lutalicu kao ideju trajne pobune i otpora?

– Pjesma i njezini stihovi nastali su kao i glazba, kompozicija i ostale harmonijske zavrzlame na jednoj od naših proba u riječkom predgrađu; nastala je, eto, baš u nuždi, na stolici u WC-u kao i u isto vrijeme nedaleko u prostoriji gdje su se čuli rifovi. Što s tim beskičmenjaštvom, ne znam – nije tako kod svih životinja, a najmanje kod pasa; kod nekih drugih možda, ali ipak ne izražava se to kroz jadne životinje. Možda neki da; uostalom, možda sam i sâm takav, ne mogu sa sigurnošću reći – da, tako je to, u pravu ste. Ponekad spominjemo životinje kada želimo nekoga uvrijediti, ali i kada želimo nekoga pohvaliti. Sasvim ste u toku i mojih negdašnjih misli o psima lutalicama, o kravama i divljim konjima, animalizmu, klanju, žderanju, vegetarijanstvu, opstanku i staroj indijanskoj predaji koja govori o reinkarnaciji iz života u život, kroz ljude prema životinjama, a da bi potom živjeli u skladu s prirodom, s prirodom prirode a ne s prirodom ovoga ili onoga duha ili čovjeka. Prvi su roboti ipak bile životinje, mali tehnološki psići i veliki tehnološki umovi prirode nestvarnog odlaska s planete Zemlje. Prirodno i priroda duha ili čovjeka je tu i nju također treba poštivati, i to iznad svega, kao i opstanak božanstva. Da, zaista ponekad u beznačajnim detaljima i malim pomacima osjetimo onu najveću radost i stvaralaštvo, ideju, strast, pobunu i revoluciju i zanos otkrića velikih mogućnosti kao posljedice jednog lepeta krila u jednom svemiru, dok, eto, čekajući bolja vremena, najbolje je da se oslonimo na vlastite snage i razumijevanje života i smrti i scene, kulturno-umjetničkog, bitnog itd. Sve u svemu – trud.

U Rijeci se kaže da se gitara prodaje tek nakon sedam dana ozbiljnoga gladovanja… Na trenutke se osjećam kao riba na suhom, na trenutak kao tigar u kavezu, pa zatim i kao medvjed na slobodi; tu se mogu osjećati i kao razbojnik i kao pravednik, kako kada

Ujednačeno, faustovsko pitanje

Isto tako, u spomenutom intervjuu koji je nastao za knjigu* Moj život je novi val *navodite kako ste glumili u glazbeno-scenskom performansu* Krug *koji je izveden u Kongresnoj dvorani hotela Admiral u Opatiji. O kakvom je točno komadu riječ; naime, Mrle je bio prilično šutljiv u prisjećanju na navedeni performans (usp.* Zarez*, broj 198). Postoje li možda fotografije ili filmski zapis tog performansa?

– Mogu samo pretpostaviti zašto je Damir tu šutljiv – ili nešto nije bilo u redu ili je sve bilo u granicama normale. No, u tom komadu još smo jednom na sceni upotrijebili scenski kovčeg, mrtvački, magijski, nešto kao akvarij na suhom, te smo kroz staklene otvore sudjelovali u melasi materijalnog transformiranja fizičke osobe u svijet praiskona i traženja istinskih odgovora na ujednačeno pitanje – tko smo, što smo, od kuda dolazimo i kamo idemo, ako je zaista moguće proći transformaciju kroz melasu opipljivog halucinantnog opijata, koji se ponekad, isparavajući iz samih sastojaka smjese napitaka vječne mladosti, nalazi u kovčezima, vampira, mađioničara, grobara meštara stolarske struke. Nisam siguran postoji li video, filmski zapis, no za nekoliko fotografija znam da postoje, a neke su i u mom arhivu. Ako me pitate što je Damir htio, i to mogu pokušati pretpostaviti, još jednom; on uvijek hoće nešto više i opširnije, i tako je to bilo i tada. Htio je na scenu postaviti komad koji će govoriti sam za sebe, a istovremeno da govori i o nečemu drugom, još neotkrivenom, i o tome kako funkcionira scena i o tome kako funkcionira čovjek i glumac na sceni, kao i glazbenik, kako funkcionira ideja na sceni, eksperiment, Bog na sceni, publika na sceni; sve je on to tada htio istražiti i izraziti, kao i sam odgovor na pitanje što je to kvadratura kruga, gdje počinje i završava, ne samo u geometrijskom smislu; rekao bih i u znanstvenom i umjetničkom smislu, ljudskom. Krug kao činjenica, dodirna točka, u kružnom gibanju, zatim i njegov osobni pohod na životnoj i kulturno-umjetničkoj sceni. Njegovi prijatelji i suradnici, gotovo svi su tada bili tamo a velika lutka osobenjaštva iz ležećeg se uspravljala u stojeći položaj, odajući snagu živih lutaka iz usana tihih pripovjedača.

Također u spomenutom intervjuu navodite da ste sudjelovali u nekoliko kazališnih predstava s manjim ulogama, i to kao pisac i scenarist. O kojim je predstavama riječ?

– Vjerojatno se radi o Sandri Kostić i njezinim glazbeno-scenskim pokušajima, kroz određene kazališne teme poput Marije Štrajh, ili pak radeći s Igorom Večerinom na njegovim književnim pričama o rubnim događanjima gdje koračamo tankom dugom linijom otkrivenja s Miljenom Knapićem i Igorom Jurčevićem u malim Istarskim putešestvijama, gdje nam je popločena istarska meka bila srž predstave. Zatim, nekoliko sasvim individualnih, krajnje individualnih poetskih večeri s pokojnim Nikicom Krajcerom, ala, gusarska jadikovka, Shakespeare u sasvim iznimnim underground događanjima u Palachu, Edgar Allan Poe, avangardno sjevernoeuropsko kazalište, Eugène Ionesco – sveprisutna *Ćelava pjevačica*, Krleža, svojevremeno, Tin Ujević, Ivo Andrić – svi su bili uvod u moje dramaturško, kazališno izražavanje, a sa mnom tim putem krenula je i moja dramska družina.

MMC Palach

Obično se ističe kako danas radite kao pomorac i svirate za svoju dušu, ali jednako tako manje je poznato, naravno, izvan Rijeke, da u posljednje vrijeme, a posebice, čini mi se, pod utjecajem scene koju je okupljao nekadašnji MMC Palach pod vodstvom Damira Čargonje izvodite i performanse. Kako je došlo do suradnje s tom akcionističkom i performerskom scenom koja je nedavno NAŽALOST potezima gradske moći na vlasti zatvorena? Odnosno kao što ste izjavili za portal RiRock.com: "Situacija je takva da su sada tamo ostali samo goli zidovi i ni žive duše, ni Kreše ni Čarlija…"

– Posljednjih desetak godina proveo sam na moru kao časnik Hrvatske trgovačke mornarice u strojarskoj službi i to je taj moj mornarski kruh koji sam već pojeo, a što će biti dalje – jedan čovjek, ulični

svirač. U Rijeci se kaže da se gitara prodaje tek nakon sedam dana ozbiljnoga gladovanja. Uz Čarlijevu pomoć ostvario sam nekoliko likovnih izložbi koje su najljepši opis onoga što stvarno osjećam, zatim sam sudjelovao i kao performer s nekim predznanjem španjolske škole komike i nepomičnosti. Htio sam se družiti s ljudima, s kolegama, biti dio nečega. Inače nisam socijalan tip, težim krajnjoj individualnosti, ipak – potrebno mi je društvo, izražavati se, dodjeljivati mišljenje određenim performerskim akcijama. Damir Čargonja je plemenit čovjek koji ljudima otvara prostor suradnje na kulturno-umjetničkoj sceni, a on je kao mlađi kolega imao priliku da i bolje upozna tu moć multimedijalnoga načina izražavanja upravo kroz otvaranje MMC-a, gdje su mnogi dobili priliku, a kojoj je Čarli bio sudrug i uvijek nas je poticao; to je njegova velika kvaliteta, i tako promatrajući tog čovjeka godinama, shvatio sam da se naš prijateljski odnos pretvara u suradnju u MMC-u Palach. Bilo je O.K. Tu sam upoznao mnoge umjetnike s našeg područja i okruženja; imao sam podršku MMC-a, upoznao sam članove Centra koji su stvarali kostur Centra i organizacije, uz poteškoće ponekad, no sve u svemu – bilo je dobro i zrelo; svaka im čast.

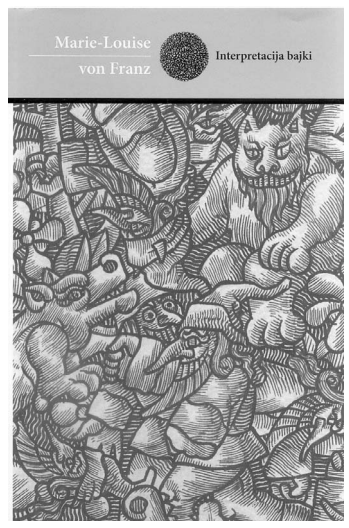
Escuola Comica

Tako ste npr. 2. veljače prošle godine na Danu performansa, što ga je organizirao MMC Palach, izveli performans* Escuola Comica*, koji je započeo uvodnim proglasom što ge je pročitala asistentica performansa: "Svaka nepomičnost, čini mi se, predstavljat će početak. Jer, čini se istom tom snagom, u samoj nepomičnosti i jeste početak. Dakle, nepomičnost predstavlja početak. A pitanje je sada da li pokret može imati bilo kakve sličnosti s nepomičnošću, s riječju i mišlju. (…) Uvijek se, eto, jedno te isto ponavlja u krugu, uvijek se boje prelijevaju u dugu, uvijek su tu i poezija i policija. Uvijek je tu nekakva koalicija i uvijek netko zahtijeva nekakvo plaćanje" (iz poduljeg teksta potpisanog s "by Adam King"). Molim vas, pojasnite koncept spomenutoga performansa.

– To je nešto što sam naučio o performansu, o komičnom kao nepomičnom, u Barceloni, u samoj školi, koja se tako i zove – Escuola Comica, a uči polaznike o tome kako se ukočiti, umiriti i postaviti sebe negdje na trg ili negdje uz pročelje ili kut ulice i zgrade, ili na korzo, šetalište, te zapravo tako nepomičan, migom, ili nekim neobičnim pokretom privući pažnju prolaznika, građana, šetača i radoznalaca; potpuno miran prekriven koprenom srebrnastog sedefa ili plaštem nestalog kralja, kao što to u posljednje vrijeme čini Krešo Kovačiček u svojim izvedbama, kada potpuno miran odaje snagu izraza, preodjeven i prekriven tkaninom koja naglašava prijelaze njenih naboranih rubova, kada tijelo otkriva svoju poru utisnutu u odabranu boju i kemijski sastav odabrane boje, kojom se, kao i tkaninom, premazuje ili prekriva, lice, tjeme, ruke, cijelo tijelo. Trebalo bi razlikovati kada se kaže komika kao nešto što je ucrtano i nepomično i komika koja govori o komediji kao književnom izrazu, ili komedija uopće – i božanska i ljudska. A ona komika koja je stvarna samo u prstima crtača stripova i nevjerojatnih prizora ljudske animacije splet je usporedbi i ukrašavanja, ka strašnom ka divnom. Jednom sam u Firenci osjetio isto tako nešto jako nepomično, bolesno do ukočenosti; gušio me je kašalj, ubijao i gušio me je respiratorni sustav, a kale i ulice bile su hladne, kao i noć; na meni su ostali tragovi dlaka mačaka ubojica. Tako nemoćan nabijao sam biciklističke rogove na apstraktni *bikov* hrbat, odnosno na kvaku visokih drvenih vrata portuna koja su isto tako mogla biti i odškrinuta i u toj strašnoj agoniji radovao sam se oslobođenim kipovima koji su dominirali, čas u halucinantnoj iznemoglosti tijela i duha, čas u Suncu obasjanom danu, te sam se preporođen vraćao još neispisanim i ispisanim stranicama Bogu i zemlji. Vjerojatno iz takvih nekih teških situacija nastajao je i tekst koji će kasnije u društvu mojih drugova postati dio nekog projekta ili budućeg kazališnog djela, performansa ili glazbeno-scenskog djela.

Riječki novi val

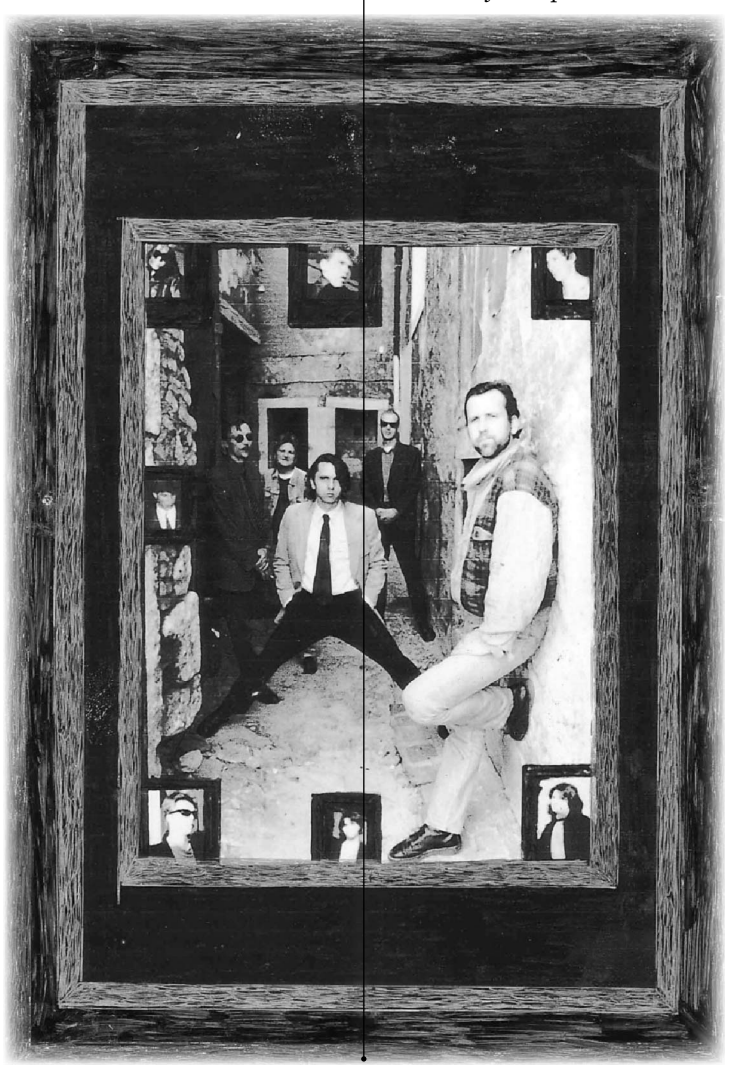
Kako je prošao nedavni koncert u riječkoj dvorani Mladost na Trsatu koji je formiran povodom tridesetoga rođendana punka i jeste li zadovoljni trostrukom kompilacijom* Riječki novi val *koja je uključila 34 izvođača?



– Bilo je solidno sa svih aspekata analize i promatranja – vrhunski izvođači i tehnika, veoma moderna scena od aluminija i dasaka koje su blažujke, čvrste i komotne, rad audio tehnike, tonskih tehničara, svjetlosnih majstora, publika je bila O.K., Termiti su bili solidni, Parafi najbolji na svijetu, dobra Ogledala. Dobra organizacija, lova, druženje, cuga itd... Preslušao sam kompilaciju – to je izvanredno, ne može biti bolje. Grafika je također O.K. kao i popratni tekstovi.

Postoje li neke bitne razlike između zagrebačke i riječke verzije spomenutoga koncerta?

– Ni po čemu se ta dva koncerta nisu razlikovala. U Zagrebu nije bila grupa Grč; a nadam se da je kvalitetom jedan koncert prednjačio pred drugim. To je ono u osnovi, no stvarna se razlika može samo očitovati u rivalstvu Rijeke i Zagreba, u sličnostima i razlikama; još se ponešto može tome pridodati, ali skoro nebitno. Možda smo se u Zagrebu više trudili; možda je svečanost bila još izraženija; možda je publika bila još luđa, bolja; možda su organizatori bili darežljiviji… Tko zna u čemu su se još razlikovali; možda u osjećaju za scenu i koncertni prostor.



U* Novom listu *11. veljače 2008. (str. 38) najavljena je mogućnost objavljivanja bogato ilustrirane monografije koja bi se bavila tom sjajnom riječkom punk i rock prošlošću. Jeste li upoznati s navedenom zamisli?

– Ovo mi je prvi glas, i veoma ste me obradovali tom viješću jer to je tako reći još jedan veoma važan angažman u mom životu i mojoj kulturno-umjetničkoj karijeri, ukoliko se smijem tako izraziti. To bi bilo dobro, naravno i prije svega i izvan mene samoga; prije svega za društvo u cjelini kao još jedan historiografski doprinos naraštajima, generacijama i akterima te iste scene. Bilo bi to u neku ruku još jedno priznanje. Najvjerojatnije bi u tome do izražaja najviše došla sposobnost naših grafičara i tumača scene u oblikovanju izdanja te bi nas tako još neko vrijeme nešto držalo na okupu i vjerojatno bi se stvorile nove mogućnosti za daljnju suradnju i stvaralaštvo.

Bezobzirno izrugivanje kruhu i vodi

Što se tiče MMC-a Palach, u nedavnom je intervjuu za* Zarez *Davor Dundara istaknuo kako bi možda riječkim alternativcima ipak bilo najpraktičnije da uzmu stvar u svoje ruke i da slijede Metelkovu gdje su aktivisti zanemarili birokraciju i zaposjeli napuštene prostore.

– To se i bez njegovih naputaka i preporuka već i onako i ovako događa; oni koji bi u Rijeci s obzirom na uloženi trud, zalaganje trebali živjeti kao lordovi bivaju po ubožnicama, dok s druge strane, oni koji tome nisu niti blizu kite se lovorikama otrovnog bršljana i sve skupa nas to vodi u propast. To su upropaštena poduzeća i hoteli, razna trgovačka poduzeća i sudovi, to su auto kampovi i tvornice, ljevaonice željeza, stara i napuštena brodogradilišta, razne kancelarije, a koje su zamijenjene mobilnim poslovanjem u računalnoj sferi komuniciranja, u virtualnom svemiru današnjice; to su napušteni rančevi i farme, skladišta škole i dvorišta, neke željezničke transportne postaje; sve je to napušteno i ostavljeno, pokradeno i opljačkano – privatno i društveno vlasništvo u jednom trenu, i sada bismo mi trebali zaposjedati te prostore. Možda neke; negdje je to ipak preteška ostavština časne povijesti starih; negdje je to samo razdor, odnošenje, pustošenje i takvim se djelima i zdanjima, odnosno nedjelima i ruševinama ne bi trebalo približavati.

Osim toga, novost je na toj burnoj novoj riječkoj sceni bila i osnivanje RI PERFORMANCE SYNDICATEA. Koliko mi je poznato, član ste spomenutoga sindikata. Jeste li uspjeli u okviru tog zajedništva nešto učiniti povodom ciničkih događanja na relaciji Grad/gradonačelnik vs. MMC Palach?

– Nisam član, ne, nikako, ničega, nikada, nigdje… Na relaciji; ma ne, ne postoji relacija; to je bezobzirno izrugivanje kruhu i vodi, slobodi mišljenja. U redu, nikada nisam bio tako kategoričan; možda i jesam ponekad bio član neke organizacije, nekoga sam možda volio i poštivao; o kruhu i vodi sam pjevao i pjevam i dan-danas, ali se nikada nisam izrugivao. Priznajem, malo sam nastran u tom promatranju društveno-političke scene naše svakodnevnice u tranziciji, no ništa čudno, s kim si – takav si; izopačenje osnovnih ljudskih kriterija u podjeli vlasti, a ponavljam još jednom – što bi oni htjeli, zar im nikada nije dosta? Hoće li nama malenima nešto ostati za podijeliti i pojesti kada i posljednja travka bude pojedena i popušena; koja će tada biti relacija, što ćemo tada jesti i piti, što ćemo disati te tko će nama pisati i tko će biti taj kome ćemo mi pisati kada se jednoga dana sve to i dogodi – sraz uništavanja i propasti?

Riječko dno podnošljivosti

I za kraj: što vas posebno rastužuje u sadašnjim riječkim ne/prilikama?

– Sve i ništa. Ravnodušnost i euforija. Srozali smo se na dno podnošljivosti. Na trenutke se osjećam kao riba na suhom, na trenutak kao tigar u kavezu, pa zatim i kao medvjed na slobodi; tu se mogu osjećati i kao razbojnik i kao pravednik, kako kada. Tako je to sada ovdje; možeš birati stranu, ali nikada zapravo ne znaš kako i gdje ćeš se prevariti. Mogu se osjećati pjesnički i boemski, rokerski, poslovno. U ovom se gradu mogu osjećati i bez veze a može mi biti i jako veselo; mogu se osjećati prihvaćenim i odbačenim, prihvaćenim i prezrenim; tu mogu biti netko i nešto, ali istovremeno nitko i ništa; trijezan, pijan, budala, pametan – sve je to moguće i sve me to rastužuje. Rastužuje me vlastita tuga i bol; njihovu gotovo da i ne primjećujem, a nisam siguran niti da li oni mene primjećuju. To me rastužuje što nitko nikome ne vjeruje; što svi lažu, kradu, ubijaju. Rastužuje me što doktori nemaju bolje uvjete za rad i bolje plaće, rastužuju me škole u kojima nastavu pohađaju poludivlji ljudi, rastužuje me kreditno zaduženje kojega velika većina uopće nije svjesna… Posebno me rastužuje to što se ne vidi kraj i izlaz iz ove grozne situacije.

Vječni punk klasici

Jerko Bakotin

Uz koncert Termita, Parafa, Ogledala, Umjetnika ulica i mladih Diskursa u Tvornici, Zagreb, 23. veljače 2008.

U Tvornici je 23. veljače održan koncert ponovo okupljenih Termita, Parafa, Ogledala, Umjetnika ulica i mladih Diskursa. Ponovno okupljanje Termita i još prije Parafa svakako je događaj koji je prodrmao hrvatsku glazbenu scenu, a ta činjenica u prvom redu govori o ponešto učmaloj sceni. Prije nego se osvrnemo na taj koncert, reći ćemo nešto o društveno-glazbenom kontekstu iz kojeg su potekli takvi fenomeni poput Parafa i Termita. S obzirom na to da su dva navedena benda neusporedivo veće zvijezde od ostalih, u ovom osvrtu ćemo se usredotočiti prvenstveno na njih i njihov nastup.

Džepovi otpora socijalizmu

Teško je rekonstruirati jedan moment u prošlosti, no možemo dati osnovne smjernice. Godina je 1976., grad Rijeka. To vjerojatno nije slučajnost; Rijeka je bila najveća jugoslavenska luka, ali s obzirom na distribuciju kulturnog, ekonomskog i simboličnog kapitala marginalizirana. Grad je oduvijek imao tolerantnu i donekle multikulturalnu tradiciju. Osim toga, riječ je o luci smještenoj na samom zapadu države, otvorenoj za utjecaje iz Europe. Prostor pogodan za pojavu novih ideja, istina, donekle uvezenih, ali u velikoj mjeri autentičnih. U tom razdoblju socijalizam je još bio čvrst, premda ponešto umoran. Treba spomenuti da su u velikoj mjeri i taj slavni jugoslavenski, mekani, samoupravni socijalizam i status prvoborca nesvrstanosti u velikoj mjeri omogućili da se u SFRJ razvije jedna od najboljih svjetskih postpunk-novovalnih scena. Dok su odrasli građani drugih socijalističkih zemalja Jugoslaviji zavidjeli na većem stupnju sloboda i boljem ekonomskom stanju, klinci iz tih zemalja su jugoslavenskim klincima bili zavidni na činjenici da su ovi mogli nabavljati ploče zapadnih bendova. Osim toga, Jugoslavija je od šezdesetih nadalje imala razvijene snažne pokrete otpora monolitnoj ideološkoj vlasti. Uvjetno govoreći, možemo otpore komunističkom aparatu podijeliti u dvije vrste; prva vrsta bi bili nacionalistički artikulirani otpori. Njih treba oštro lučiti od kritika i otpora koji artikulirani u sferi tzv. duhovne kulture: filma, književnosti, teorije, pokušaja organiziranja pokreta koji bi bili alternativa SKJ, itd. U drugu grupaciju kritičara spadaju oni koji su u prvom redu kritizirali jugoslavenski režim kao nedemokratski, birokratski i totalitaran aparat.

Napete '68. su studenti beogradskog sveučilišta održali jednu od najduljih studentskih pobuna u Europi. Šezdesetih su s radom započeli redatelji odgovorni za ono što je kasnije nazvano "crni talas" u jugoslavenskoj – u principu srpskoj – filmografiji. Filmove Petrovića, Makavejeva, Stojanovića, Pavlovića i Žilnika je sistem prepoznao kao izrazitu kritiku režima te ih cenzurirao i zabranjivao. U Beogradu i Zagrebu sofisticiranu kritiku razvijaju praksisovci; s radom počinje Tomislav Gotovac, od 1976. *Polet* postaje svojevrsno forum za izražavanje alternativnih ideja. Sve u svemu paradoksalna je činjenica koju je primijetio Rastko Močnik – da je Jugoslavija osamdesetih imala razvijeniju artikulaciju disonantnih tonova u građanskoj javnosti, negoli tijekom devedesetih u nominalno demokratskim sistemima. Karakteristično je da se režim prema svim kritikama koje su pozivale na reformu sistema odnosio dvoznačno; kritike su formalno bile poželjne, čak i poticane. No kad bi prešle određenu mjeru, režim je odlučno reagirao: praksisovci i filmovi su bili zabranjeni, disidenti su završili u zatvorima. Riječ je o shizofrenoj situaciji u kojoj se nalazi svaki fenomen koji operira na granici, u ovom slučaju na granici legalnosti i ilegalnosti; kritika, dakle i pank i novi val, bila je istovremeno i unutar i izvan sistema. Mogli bismo reći da su oni onaj element koji je Badiou nazvao "izraslinom" – element uključen u neku situaciju – u ovom slučaju režim, a da joj ne pripada.

Rijeka glazbeni Galapagos

Na glazbenoj sceni to je izgledalo ovako: komunističke omladinske organizacije često su bile organizatori koncerata, kritične riječi pjesama su uz određene cenzure prihvaćene kao "prijateljska kritika". Na samim koncertima stvari su bile ponešto drukčije. Valter Kocijančić iz prve postave Parafa u intervjuu iz 1996. prisjetio se tadašnjih sukoba s policijom: "Na kome će nego na jadnim dečkima i curama u prvome redu? Mi baš pjevamo *Narodnu pjesmu*, a pendreci rade svoje i mlate. Nismo prekidali svirku jer bi i mi dobili po glavi". Dakle, sistem je provodio tri vrste strategija suočen s kritikom: asimilaciju, "terapiju" cenzurom te legalno i fizičko nasilje – na primjer, osim dobrim i sigurnim batinanjem provodile su se i zabrane nastupa, a izdavanje ploča opterećivano slavnim porezom na šund. S druge strane ne treba pretjerivati s "revolucionarnošću" yu-panka i novog vala i akterima pripisivati ikakve političke ambicije. Kocijančić u istom intervjuu kaže: "Mi smo jednostavno pjevali o onome u čemu smo živjeli. Nismo bili revolucionari, a za Pankrte nisam ni čuo ispočetka", i dodaje u pank maniri "mi smo se jednostavno sprdali sa svim živim". Naravno, Kocijančić je i te kako bio svjestan da je sistem upravo tu apolitičnost i pjevanje o onome što se živi shvatio kao veliku opasnost, te dodaje "tada smo uspjeli izgurati mnoge opasne stvari a da ih nitko nije skužio jer naše je tekstove trebalo čitati između redova". Kao sjajan primjer višeznačnog djela možemo se sjetiti pjesme *U pobjede nove* s trećeg albuma, *Zastave*, koja se može shvatiti i kao hvalospjev sistemu i kao subverzija.

Da stvaramo mitologiju glazbe na ovim prostorima, razdoblje novog vala bi svakako bilo zlatno, herojsko doba, unatoč tome što je često glavna posljedica "zlatnodobaških" projekcija obezvrjeđivanje sadašnjice

To je, dakle, okruženje u kojem je djelovao Paraf, glazbeno najbitniji od bendova okupljenih na ovom nastupu i najveći od svih riječkih novovalnih bendova. Rekli smo već da je rijeka bila po strani od osi Ljubljana – Zagreb – Beograd koji jesu predstavljali esenciju glazbenog razvoja Jugoslavije, no Rijeka je formirala izuzetnu pankersku scenu. Tako je Goran Lisica Fox, sastavljač kompilacije *Riječki novi val*, izjavio da je Rijeka osamdesetih bila "glazbeni Galapagos".

Paraf i Termiti

Paraf su 1976. osnovali trojica tinejdžera: Valter Kocijančić, Zdravko Čabrijan i Dušan Ladavac; gorespomenuti Pankrti koji su ponijeli titulu "prvog pank benda iza željezne zavjese" osnovani su sljedeće godine. Singl *Rijeka/A dan je tako lijepo počeo* izlazi 1979., album *A dan je tako lijepo počeo...* izlazi 1980, *Izleti* 1982., a *Zastave* 1984. Pritom je nužno spomenuti da je Kocijančić napustio bend nakon izlaska prvog albuma, te da ga je kao vokal zamijenila Pavica Mijatović, poznata kao Vim Cola. Tu promjenu pratila je bitna promjena glazbenog izričaja: čisti i klasični punk-rock s prvog albuma je zamijenjen *arty*, ali snažnim darkom, skoro goth-rockom u smislu Siouxsie & The Banshees. Prva, pankerska faza praćena je angažiranim manifestnim stihovima i metaiskazima ("živim u rupi/najživljoj u jugi", "moj život je novi val", "ni jedne nema bolje od dobre policije"). U drugoj fazi kombinacija glazbe naglašenog ritma i praćene izraženim klavijaturama te dadaistički orijentiranih naslova pjesama i stihova ("pobuna bubuljica", "juriš u javna kupatila") urodila je izvanredno kvalitetnim i zanimljivim spojem. Možemo reći da je Paraf zahvaljujući *Izletima* i *Zastavama* jedna od najvećih grupa nastalih u bivšoj Jugoslaviji. Još jedan zanimljiv dodatak legendarnoj riječkoj pankerskoj sceni su bili Termiti, osnovani 1978. Članovi sastava su bili Predrag Kraljević Kralj, Robert Tičić, Berislav Dumenčić, Damir Martinović Mrle i Josip Krošnjak Pepi. Najpoznatiji su svakako po hitu *Vjeran pas*, koji su kasnije obradili Let 3, kojih je Mrle također originalni član. Osim toga, živopisni nastupi su bili praćeni bacanjem hrpa perja po dvorani te činjenici da je Kralj nastupao sa zahodskom školjkom na glavi.

Pankerski avangardni performans

Vratimo se nedavnom koncertu. Iako su Ogledala, Umjetnici ulica i Diskurs pošteno odsvirali svoje, oni su ovdje bili više-manje tek da se publika ne dosađuje do nastupa glavnih atrakcija. U Tvornici se okupilo oko tisuću ljudi. Publika je bila iznimno šarolika; bilo je tu u pravom smislu riječi starih obožavatelja koji su došli prisjetiti se herojskog vremena, pa obožavatelja u ranim dvadesetima koji su došli čuti zvijezde na kojima su odrasli – i koji su ih odgajali: Schiller je naglašavao presudno stvaralačko i političko značenje estetskog odgoja. Tu su bile i horde mladih autentičnih klinaca pankera koji su bili zaduženi za pankersku legitimaciju koncerta – barem što se tiče vizualnog i ponašajnog identiteta. Naime, okolica Tvornice je bila posuta praznim bocama i plastičnim čašama, a kakav je to pank koncert bez *stagedivinga* ili šutki (plesanja poga)? U ovakvim prilikama starija publika većinom se ljuljuška s pivom u ruci kontemplirajući svoj glazbeni užitak. Tu nastupaju upravo klinci koji sprječavaju muzeološki odnos prema izvođačima; ponešto modificirajući marksistički rječnik, mogli bismo reći da oni žive uporabnu vrijednost benda, dok je starija publika koristi.

Dolazak Termita popraćen je općim oduševljenjem; u sjajnoj

maniri na pozornicu je bio iznesen mrtvački sanduk iz kojeg je izašao Kralj. U početku ponešto neuštimani i sa zamjenom na gitari, kako je koncert tekao Termiti su bili sve bolji i sve više oduševljavali publiku. Kad je na red došla slavna *Mama s razlogom se brineš* u dvorani je vladao pravi pankerski zulum. Prema kraju nastupa, Kralj se skida u gaćice, na glavu stavlja zahodsku školjku, ekstatično iz vreća baca tone perja po dvorani. Upravo je takvim, koreografskim, ali i izvedbenim momentima nastup dobio sloj avangardističke apsurdnosti. No vrhunac njihovog nastupa – i jedan od vrhunaca večeri se dogodio tijekom izvođenja antiestablišmentske himne (*svašta nam se događa / mozgove nam tupe* (...) *učim da naučim / da nauka je sranje / uče me u školi / u životu prolazi / samo vjeran pas*) obilježene darvinističkom slikom stvarnosti (*u životu prolazi samo dio nas*) i grubim antiutopijskim sarkazmom (*doći će takav dan / kad će ljudi umjesto / umjesto da govore / početi da laju*) čiji je naslov, naravno, *Vjeran pas*. Ključni moment je što se tijekom *Vjernog psa* na binu popela gomila ljudi koja je stvar otpjevala zajedno s Kraljem, čime je još manifestirana avangardistička crta nastupa; naime, sjećamo se da je jedan od temeljnih postulata avangarde bio ukinuti razliku između izvođača i primatelja, propitati instituciju umjetnosti kao takvu, estetizirati život. Svatko tko je prisustvovao nastupu Termita je tako mogao vidjeti da scenski dadaizam grupe Let 3 vuče porijeklo iz Mrline faze s Termitima.

Ritual alternativne religioznosti

Posljednji su nastupili Parafi, i to u obje postave (ovom je prilikom s Parafima nastupio Vlado Simičić Vava iz Laufera). Prvo su se nanizali hitovi iz prve faze, s Kocijanićem na gitari – *T kao krava*, *Grad*, *Rijeka*. Oduševljenje publike je u svakom trenutku bilo doslovce opipljivo, a atmosfera nevjerojatno naelektrizirana. Jedan hardcore obožavatelj Parafa je izjavio: "Ja nisam kršten... za mene je ovo ravno sakramentu!". U svakom slučaju, bilo je jasno da se zbiva nešto veličanstveno. Pritom su se odvažniji članovi oduševljene i divlje publike pomalo igrali mačke i miša s osiguranjem; naime, pokušavali su napraviti *stagediving*, no osiguranje ih je nastojalo spriječiti. Formula za uspjeh je bila – odabrati dio pozornice na kojem nema osiguranja, tako da se akt izvrši prije nego snage zakona dospiju do te točke. Nategnemo li stvar, možemo reći da se u tom natezanju i vidjela esencija pankerske pobune: simpatična i transgresivna, ritualna i moguće uzaludna pobuna protiv sistema.

Nakon pauze, na pozornicu izlazi Vim Cola i počinje opća ekstaza. Vim Cola odlično se snalazila na pozornici, u crnoj odjeći i glave omotane maramom poput časne sestre. To je bacilo novo svjetlo na gorespomenutu izjavu o sakramentalnom karakteru koncerta: s ekstatičnom publikom, Vim Colom koja proročanski širi ruke, upečatljivim svjetlosnim efektima i općom sviješću o tome da je taj koncert velika i bitna stvar, nešto na čemu treba biti zahvalan, nastup je dobio gotovo sakralni karakter.

Nastup Parafa je bio ritual nekakve alternativne religioznosti – u smislu susreta s mističnim, dubokog transcendentalnog iskustva koje se ovdje sastoji od ultimativnog estetskog uživanja praćenog odgovarajućim transom. Ova faza koncerta je započela s JNA-nadahnutom *Želim biti vojnik*; vrhunac nastupa je bila skladba *Javna kupatila*. Bila je izvedena i pjesma *Goli otok*, koja nikada nije snimljena nego je samo izvođena po koncertima, jasno je zašto. Neke su skladbe izvedene u ponešto izmijenjenom aranžmanu, a na samom kraju na bini su se okupili Vim Cola, Kocijančić i Termiti i izveli zajedno *Narodnu pjesmu*. U svakom slučaju, koncert zaslužuje čistu peticu.

Ovaj je koncert doista pokazao zbog čega su Parafi i riječka scena općenito bili takav fenomen. Treba reći i to da su društvena glupost i rasprostranjena debilnost danas jednako prisutni kao i u doba u kojem je nastao novi val. To je razlog više da imamo na umu citiranu Schillerovu izreku. Riječ je o fenomenu koji je s razlogom postao institucija, što je subotnji koncert u potpunosti pokazao. Unatoč tome, ta institucija je i te kako aktualna, a nikako muzejizirana, i to aktualna kako u idejnoj poruci, tako i u glazbenoj. Da stvaramo mitologiju glazbe na ovim prostorima, razdoblje novog vala bi svakako bilo zlatno, herojsko doba, unatoč tome što je često glavna posljedica "zlatnodobaških" projekcija obezvrjeđivanje sadašnjice. Treba jasno reći: riječ je o vječnim klasicima.

Umjetni snovi veselo mašu perajama

Dario Grgić

Jendričko i u svojoj novoj zbirci pjesama potvrđuje naglašenu sklonost ironizaciji i humoru, podvlačenju očitoga neočekivanim

Slavko Jendričko, *U kući malih pustinja*; HDP/ Durieux, Zagreb, 2007.

Kako se u nas vrlo rijetko piše o poeziji, zanimljivo je promotriti razloge zbog čega je tretman te forme posljednjih godina tako loš. Po mnogima je poezija izgubila vodeću ulogu što ju je imala prijašnjih desetljeća, pa je njezin prorijeđeni javni status realna slika događaja na terenu. Drugi u svemu vide povratni rezultat komercijaliziranog djelovanja proze, proza je "lakša", komunikativnija i u vremenima presudnog djelovanja masovnih medija proza je produžetak iste borbe drugim sredstvima. Veliki Josif Brodski u svojim je esejima *On Grief and Reason* pisao i o tome kako uopće čitati. Čitanje je nužan trening za izgrađivanje književnog ukusa, i da bismo stekli kakvu takvu sliku o književnosti koja je kvalitetna moramo proći i kroz dosta makulature – Brodski u toj činjenici vidi opravdanje za gomile knjiga kojima smo okruženi; upravo će taj fakat na Posljednjem sudu biti svojevrsno opravdanje za loše knjige. Dalje u tekstu Brodski iznosi neke zanimljive ideje. On bi na omote knjiga stavljao podatke o tome koliko su točno godina imali pisci u trenutku kada su pisali određeno djelo, ne bi li se čitatelj mogao lakše odlučiti želi li uranjati u svjetove stvorene od mlađih ili starijih od sebe, i naglašava da se njegovi "savjeti" prije svega odnose na ljude kojima nije ugodno na velikim mitinzima, koji ne plešu na zabavama, koji se trude pronaći metafizičko opravdanje za preljub i koji ne razgovaraju o politici. Za one koje, kako je napisao Auden, "nikad nećemo pronaći na barikadama i koji ne pucaju u sebe ni u ime vlastite ljubavi". Ukratko, Brodski piše kako je, da bi se razvio dobar ukus iz baze ovako vođena života koji se odvija sklonjen od zapjenušanih svjetskih poslova, najbolje čitati upravo poeziju.

Poezija pojačava naš imunitet prema svakoj vrsti praznoslovlja i suzbija opširnost, ona u najboljem smislu riječi disciplinira naš govor, čuvajući ga od nepreciznosti i okolišanja. Poezija je, na koncu, prevalila dulji put jer se pojavila prije proze, iskusnija je, njezina udarna moć kondenzirana je na manji prostor, pa je razlika između poezije i proze otprilike kao između metka i šake. Brodski je naravno istaknuo kako njegovo izlaganje ne uvodi hijerarhijsku razliku između poezije i proze, nego da je ovdje prije riječ o oslobađanju očiju od nepotrebna tiskanog materijala. Život je valjda prekratak, i nakon prvih zalijetanja, kako čovjek stari, potrebno je krenuti s ekonomiziranjima, čitati ciljano i s programom, pokušavajući prodrijeti do najboljega do čega se može doći – do najkvalitetnijega na što je manje moguće potrošenog prostora. Nešto slično je za dobru prozu napisao Danilo Kiš: što više sa što manje sredstava.

Slavko Jendričko odličan je primjer za to sažimanje jezika i struktura, a naslov zbirke gotovo je programatski: *U kući malih pustinja*. To premetanje smisla ponuđeno u nazivu zbirke pokazuje jednu od konstantnih značajki Jendričkova pisanja: naglašenu sklonost ironizaciji i humoru, podvlačenju očitoga neočekivanim. Prije svega borba protiv fraze kao osipanja koncentracije u prah besmisla. Samo što pjesnik ide dalje i kao da nam poručuje kako se iz ovog obilja koje svojim monotonim prelijevanjem izaziva intelektualnu i afektivnu pustoš treba povući u "male pustinje", na distance s kojih se stvari možda ponovo ukažu u svom višeznačju, u polivalenciji koja omogućava da "umjetni snovi veselo zamašu perajama". Imamo u Jendrička pomno pravljene popise: gastro-književnost, pravi i lažni crnci (točnije, ni crnci ni bijelci, od obilja militantnih interpretacija izblijedjela je ta "razlika"), lažljivi spasitelji iza čijih se vedrih lica kriju zlodjela, kućni poslovi od kojih duša gubi živce – van Gogh je također u svojim pismima napisao kako je Krist bio velik jer mu pokućstvo (i u smislu "namještaja epohe") nije stajalo na putu. S jedne strane zgusnute slike jednog svijeta prekrcana značenjima, s druge strane nastojanje pjesnika da "u vedru lektiru" skuplja naše grijehe.

> Socijalno oblikovan prije kao šerif kojemu nije strana pucnjava negoli kao tipičan hrvatski moralist, u pokojem se stihu Jendričko mirno pogleda "oči u oči s prekaljenim hrvatskim pljačkašima" i uglavnom ide dalje, svojim stihovima gradeći, kao usput, male pustinje, prostore optičke tišine nabijene erektivnim moćima

Jendričkova otprije znana jezično-strukturna osviještenost poduprta je skelama humora. Ove vinjete imaju bore od smijeha oko očiju, samo što je njegov pogled unatoč zafrkanciji stalno usmjeren prema velebitima mašte, jer se još jedino negdje izvan današnjih tribalnih ritmova mogu pronaći "trave od kojih spremamo čaj". Jendričko je već u prošloj zbirci pjesama pod naslovom *Kada prah ustaje* pokazao kako se počeo kretati prema jednostavnosti, prema gotovo lakonskom pjesničkom govoru – on ni ovdje ne šprinta nego džogira, neopterećen rušenjem rekorda ili bljeskovitim uzletima i padovima. Socijalno oblikovan prije kao šerif kojemu nije strana pucnjava negoli kao tipičan hrvatski moralist, u pokojem se stihu mirno pogleda "oči u oči s prekaljenim hrvatskim pljačkašima" i uglavnom ide dalje, svojim stihovima gradeći, kao usput, male pustinje, prostore optičke tišine nabijene erektivnim moćima. Ako je u prošloj zbirci kroz jadno stanje spolnog organa kao metafore sveopće potrebe za pobjeđivanjima izvrgao smijehu i podsmijehu našu potrebu za jandranjem i optuživanjem drugih, ovdje je napravio korak dalje prema načinima na koje oblikujemo vlastite subjektivnosti, pritom se ne libeći zaći i u zabrane tobožnje političke nekorektnosti, koju u pojedinim dijelovima zbirke prokazuje kao još jedan mehanizam za porobljavanje i automatizaciju osjećajnosti. Uostalom jedan stih glasi: "Najprije treba sebe opljačkati". Eto, čitajte ponekad i poeziju.

Između tragike i guste komike apsurda

Bojan Krištofić

Larcenet je predstavnik najnovijeg vala francuskog stripa koji podjednako duguje bogatoj tradiciji i neoegzistencijalnoj matrici

Manu Larcenet, *Svagdanja borba / Neprocjenjive stvari*, preveo Goran Marinić; Naklada Fibra, Zagreb, 2007.

Francuski odnosno francusko-belgijski strip u sklopu tržišta stripa u doba bivše države i među cjelokupnom čitalačkom publikom oduvijek je zauzimao posebnu, privilegiranu poziciju. Pored svima znanih junaka stripova talijanskog Bonellija i mnogo zrelijeg, ali u nas jednako komercijalnog *Alana Forda*, upravo su junaci francuskih stripova, poput neizbježnog *Asterixa* i mnogih drugih, bili oni kojima su u kolektivnoj svijesti publike pripadala, i još pripadaju, neka opća mjesta, vezana ne samo uz medij stripa nego i uz život na ovim prostorima općenito. Francusko-belgijski strip dugo je bio pojam europskog stripa i sinonim za kvalitetu i inovativnost, te je više desetljeća i u Jugoslaviji s pravom uvažavan kao vrh svjetske strip produkcije. Međutim, dok je tijekom postojanja bivše države i razgranatom izdavačkom djelatnošću te brojnim magazinima poput *Stripoteke*, *Strip Arta*, *Spunka* itd. kontinuitet u praćenju razvoja francuskog stripa bio osiguran, u razdoblju raspada, rata i poraća taj se kontinuitet, na žalost, prekinuo. Tijekom devedesetih do Hrvatske slabo su dopirale novosti o francuskoj strip sceni, te smo tek rijetko čuli o gašenju starih, dugogodišnjih serija, krizi izdavaštva, traženju novih puteva, inferiornosti francuskog tržišta prema američkom tih godina.

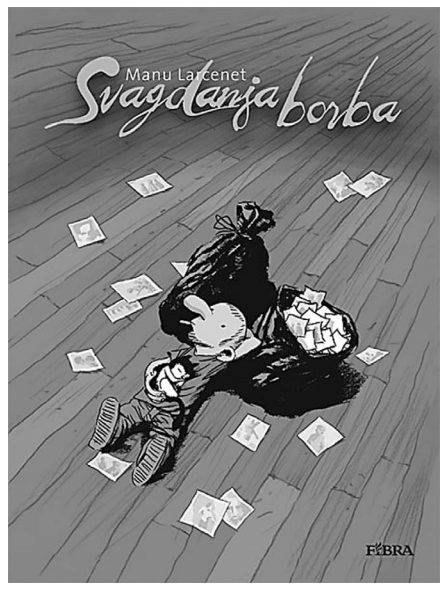
No prije svega smo propustili dolazak nekoliko originalnih, lucidnih autora, koji su francuskom stripu dali novi uzlet, nove teme i preokupacije, a pritom su crpili i iz tradicije, navodeći klasike iz prošlosti kao trajnu vrijednost i inspiraciju. Tek su se kolektivnim oporavkom domaćeg strip izdavaštva početkom nultih godina počeli nadoknađivati ti golemi zaostaci. Riječ je o autorima poput Lewisa Trondheima, Joanna Sfara, Stanislasa, Davida B. i drugih, u ranijoj fazi svojih karijera udruženih u grupu "L' Association". Na formiranje ovih autora utjecala je podjednako poetika *underground* stripa, kako francuska, tako i američka, i autori klasičnog doba francuskog stripa, poput Franquina. Tokom svojeg razvoja ti su se autori uspjeli nametnuti velikim izdavačima, Dargaudu, Dupuisu i dr., diktirajući tako nove trendove na francuskoj sceni. Autor koji s tom skupinom dijeli svjetonazor i pristup mediju, premda nije bio njezin formalni član, jest Emmanuel Manu Larcenet, čiji je strip *Svagdanja borba* dobitnik Grand Prixa na prestižnom festivalu srednje struje u Angoulêmeu, što jasno ukazuje na korjenite promjene interesnih sfera izdavača i ukusa publike.

Izgubljeni stanovnici velegrada

Manu Larcenet je počeo s radom 1994. kraćim stripovima u magazinu Fluide Glacial, i kasnije je svoju aktivnost proširio na većinu važnijih francuskih magazina, uključujući i središnji Spirou. Osim kao cjelovit autor, afirmirao se i suradnjom s drugim crtačima, svojim generacijskim suborcima iz L' Association, pišući scenarije za njihove stripove, ali je i kao crtač radio stripove prema tuđim scenarijima. *Svagdanja borba* i njezin nastavak *Neprocjenjive stvari*, u nas objavljeni kao diptih u jednom strip albumu, općenito se smatraju njegovim dosad najznačajnijim i najboljim djelom. Prvi put su objavljeni 2003.

Svagdanja borba priča je o položaju čovjeka u suvremenoj Francuskoj i njegovom pokušaju očuvanja vlastita dostojanstva i izražavanja vlastita identiteta u odnosu s drugim ljudima i prema svojemu radu, a u kontekstu svakodnevnih političkih previranja, rasnih odnosa u multietničkoj državi i loših životnih uvjeta, posebno za pripadnike radničke klase iz koje potječe glavni junak, mladi fotograf na raskrižju svog životnog puta. Tako opisan, strip se može činiti kao lijevo angažiran socijalni manifest, čiji junak simbolizira jednu generaciju mladeži u današnjoj Francuskoj. Njega, naime, muče brojne neuroze i strahovi tipični za izgubljenog stanovnika modernog velegrada. Ima napadaje tjeskobe, ne snalazi se u komunikaciji s drugim ljudima, pogotovo roditeljima, kreativnost i radni elan su mu opadanju, nije siguran u smisao i vrijednost svoga rada, a povremeni bijeg iz svakodnevice traži u noćnim seansama konzumiranja hašiša i sumanutog igranja Playstationa s nešto mlađim bratom ili u beskorisnim posjetima psihijatru.

Međutim, smisao *Svagdanje borbe* ne iscrpljuje se u provokativnim motivima i pitanjima koje postavlja, upravo zato što ta pitanja strip ne postavlja glasno i jednoznačno, već autor pred čitateljem niže sličice iz života svog junaka, te njegove nikad do kraja artikulirane rečenice, nervozna mimika, prazan pogled i pomalo zapušten izgled kažu sve ono što riječi nisu. Drugim riječima, vrijednost stripa nije samo u tome što je autor Francuskoj pružio zrcalo u kojem se može ogledati, i to u vrlo kritičnom odrazu, nego i što je to učinio na specifičan način – koristeći se već uhodanim formalnim karakteristikama francuske škole stripa (uz neke inovacije, prije svega u naraciji), čime njegova kritika postaje svjesno populistička, što bi moglo objasniti velik uspjeh stripa na Angoulêmeu. Ovdje nema kompliciranih pripovjednih struktura, nizanja paralelnih radnji, pričanja priče iz perspektive više likova, montaže prizora prema toku svijesti lika, što se sve moglo naći u američkom stripu kasnih osamdesetih i devedesetih, kad su Alan Moore i ostale britanske pridošlice na američko tržište temeljito preuredili medij.



Treba se nadati da će nenametljiv društveni angažman i hrabrost autora Manua Larceneta u prikazu zahtjevnih tema utjecati i na hrvatske autore i potaknuti ih da kritički pristupe stvarnosti u mediju koji je za takvo što iznimno podatan, pogotovo u kontekstu porasta zanimanja za nefiktivne priče

Hommage tradiciji

Larcenet je, dakle, prihvatio strukturu klasičnog francuskog stripa – pregledna tabla od četiri pasice u kojoj su događaji poredani kronološki, glavnina pripovijedanja odvija se u trećem licu, te nema verbalnih elemenata osim dijaloga likova. Odnosno, likovi se obraćaju jedni drugima, a ne sebi ili čitatelju. Jedini su izuzetak table koje služe kao rez neposrednom kronološkom redu događaja, da bi se nakon reza priča nastavila nekoliko tjedana ili mjeseci kasnije. U tim tablama autor ulazi u junakovu podsvijest, iz prve nam ruke svjedočeći o njegovim opsesijama, žudnjama i krizama, rezimirajući time prethodni dio stripa i najavljujući buduće događaje. Dok je u glavnini stripa crtež karikaturalan, čak i s elementima koji su autorov izravan *hommage* tradiciji (veliki nosovi junaka, proporcije likova ukazuju na njihov psihološki karakter), u tablama toka svijesti crtež postaje realističan, prizori fragmentarni, tek skice u cjelinu povezane monologom glavnog junaka. Značajan dio crteža također je kolor – dok u većem dijelu stripa dominiraju jasne, žarke boje šarene palete, prizori toka svijesti i napada tjeskobe glavnog lika monokromni su i odbojni. Varijacije u boji u izravnoj su vezi i s eksterijerima – glavnina priče odvija se na opreci selo-grad (glavni lik redovito iz grada bježi u provinciju) i dok su gradski prizori crtani relativno šturo, s također slabijim intenzitetom boja, u prizorima prirode crtež postaje raskošan i lepršav, te se katkada javljaju i veliki planovi pejzaža čiji je učinak na psihu glavnog junaka ljekovit. Uopće, ta je opreka uvijek prisutna, premda suptilno – jedan je snažan simbol stari brod na brodogradilištu u propadanju gdje je prije umirovljenja radio junakov otac. Brod uvijek vidimo u pozadini, prijetećeg i crnog, tek naznačenog na horizontu, čime taj motiv neizravno upućuje na socijalne teškoće koje određuju živote junaka. Brod nije jedini takav simbol, ali je najuočljiviji. I upravo je u tome snaga autorovog crtačkog stila i njegovog pripovijedanja – premda djeluje u prokušanom idiomu, on ga je bitno obogatio rasponom crtačkih i pripovjednih motiva koji upotpunjuju široku sliku društva, premda se ona zrcali u tipičnom. Ni u jednoj situaciji autor eksplicitno ne naglašava što je likovima na pameti nego pušta da jednostavne ekspresije njihovih lica i šture riječi koje tek naznačuju koncizne misli kažu sve što o njima trebamo znati. Time autor traži angažiranog čitatelja, koji će se unatoč prividnoj jednostavnosti stripa njemu iznova vraćati u nastojanju da pročita još koju emociju u riječima i na licima junaka, da iz svake slike izvuče neko novo značenje i tako u tjeskobnoj i mučnoj atmosferi stripa pronađe koje zrnce nade, koja je itekako prisutna, makar na prvi pogled možda nije jasno uočljiva. Treba spomenuti i da su mnoge situacije u stripu apsurdno komične, a brojne replike vrlo duhovite, čime se tragičnost priče izražava mnogo snažnije nego na neki drugi način, a istodobno čitatelju pruža priliku da se jače veže uz likove i vjeruje u njihovu bolju budućnost, koliko god sadašnjost bila prožeta svagdanjom borbom.

Poticaj za kritiku stvarnosti

Objava ovog stripa na domaćem tržištu svakako je vrlo pohvalan potez, ne samo zato što nas povezuje sa suvremenim strujanjima u čitalačkom smislu nego se treba nadati da će nenametljiv društveni angažman i hrabrost autora Manua Larceneta u prikazu zahtjevnih tema utjecati i na hrvatske autore i potaknuti ih da kritički pristupe stvarnosti u mediju koji je za takvo što iznimno podatan, pogotovo u kontekstu porasta zanimanja za nefiktivne priče. Tema nam svakako ne nedostaje, a Larcenet jasno pokazuje da se i jednostavnim i pristupačnim umjetničkim jezikom može ostvariti vrlo snažno, kompleksno djelo, koje dijagnosticira postojeće stanje, ali i upućuje na mogućnost promjene.

Nekoć davno… u kolektivnom nesvjesnom

Suzana Marjanić

Psihološka interpretacija bajki, u okviru koje autorica bajke određuje kao najjednostavnije i najčišće izraze kolektivnog nesvjesnog, nastojeći približiti arhetipsku dimenziju bajki, uz naznake etnoloških i folklornih aspekata

Marie-Louise von Franz, *Interpretacija bajki*, s engleskoga prevela Petra Štrok; Scarabeus, Biblioteka Anima, Zagreb, 2007.

Sasvim slučajno što se tiče izdavačkih svjetova, a u okvirima – poslužimo se Jungovom odrednicom – sinkroniciteta kao četvrtoga počela koji se temelji na tomu da podudarnosti zbivanja u prostoru i vremenu nisu puka slučajnost, prošle su godine na našem bibliotečnom tržištu iznjedrile dvije knjige koje se čvrsto umrežuju svojim interpretacijskim svjetovima. Riječ je o prijevodu knjige *Interpretacija bajki* (prvotno objavljene 1970.) jungovske psihologinje Marie-Louise von Franz i knjige *Novo čitanje bajke: arhetipsko, divlje, žensko* Manuele Zlatar, što ju je objavio Centar za ženske studije kao prvu knjigu koja u hrvatskom kulturnom krugu donosi feminističku interpretaciju bajki, a koju autorica kombinira s Jungovom analitičkom psihologijom.

Alkemijski simboli

Dobro je poznato da su u psihološkim interpretacijama bajki najznačajnije psihoanalitičke studije Sigmunda Freuda i dubinskopsihološke Carla Gustava Junga. Pritom, za razliku od Freuda, koji cjelokupno ponašanje osobe interpretira na osnovi postupaka kojima se traže uzroci kompleksa u ranom djetinjstvu, dakle u individualnom nesvjesnom, analitička psihologija u bajkama i mitovima, kojima je dala kudikamo veću ulogu od Freudove psihoanalize, iščitava primordijalne ideje, arhetipove. Među tim univerzalnim simbolima kolektivnog nesvjesnog koji upućuju na put transformacije i razvoja, najvažniji su persona, animus, anima i sjena.

Navedimo ukratko referentne okvire analitičke psihologije u spomenutoj knjizi *Novo čitanje bajke: arhetipsko, divlje, žensko Manuele Zlatar*, koja uz feminističku kritičku interpretaciju kvalitativno primjenjuje i psihološku interpretaciju bajki jungovske psihologinje Marie-Louise von Franz. Pritom epicentar interpretacije bajki Manuele Zlatar čini element *divljeg* sebstva, koncept *Divlje Žene*, *Divljakuše* i *Po-divlja-le Žene* iz etnopsihološkog okrilja i spiritualnog feminizma Clarisse Pinkole Estés, određenije – njezine knjige *Žene koje trče s vukovima: Mitovi i priče o arhetipu divlje žene* (Zagreb, 2004.), čiji je provodni zoosimbol Vučica (*La loba*), Divlja Žena, odnosno – riječima spomenute jungovske psihoanalitičarke – zdrava žena uvelike nalikuje na vuka. Podjednako tako, u skladu s analitičkom psihologijom Carla Gustava Junga, Manuela Zlatar u interpretacijama pojedinih bajki rabi i alkemijske termine. Uostalom, podsjetimo da Marie-Louise von Franz u svojoj knjizi *Interpretacija bajki* ističe da alkemijski simboli figuriraju kao pokušaj prožimanja prirodnih, tzv. poganskih osobina s kršćanskim u kolektivnoj svijesti.

Sjena, anima i animus

Dakle, Scarabeus-naklada za prvi prijevod samostalnoga djela jungovske psihologinje Marie-Louise von Franz odlučila se za njezinu knjigu koja donosi psihološku interpretaciju bajki, u okviru koje bajke određuje kao najjednostavnije i najčišće izraze kolektivnog nesvjesnog. Tako u sedmom i posljednjem poglavlju naslovljenom *Sjena, anima i animus u bajkama* Marie-Louise von Franz ističe da, iako gotovo sve bajke kruže oko simbola Jastva (najskrivenije biti psihe), u mnogim pričama nailazimo na motive koji podsjećaju na Jungovu koncepciju sjene, animusa i anime, te u navedenom poglavlju izlaže interpretaciju primjera svakog od tih motiva. Tako, primjerice, u tom poglavlju pokazuje kako malobrojne bajke govore o junakinji i njezinoj sjeni, gdje je uobičajen obrazac priča o dobroj i zloj sestri, jednoj obasutoj nagradama, a drugoj kažnjenoj strašnom kaznom. U drugom slučaju, kako autorica demonstrira, može biti riječ o djevojci koju otjera maćeha i koja je zanemarena te mora obavljati najteže kućanske poslove. Zanimljivo je što pritom autorica ističe kako se ženska sjena rijetko javlja u bajkama jer stvarne žene, njezinom procjenom, nisu osobito oštro odvojene od svojih sjena, a kao primjer navodi bajku *Čupavica* gdje je problem sjene isprepleten s problemom animusa, što je inače čest slučaj u bajkama. Isto tako autorica u spomenutom poglavlju, a u cjelini pod nazivom *Moć animusa*, iznosi zanimljiv podatak kako je životinjski aspekt animusa prikazan u *Ljepotici i zvijeri*, ali je taj motiv razmjerno rijedak u bajkama. Podsjetimo da je navedeni motiv u *Ljepotici i zvijeri* interpretirao Joseph L. Henderson (usp. C. G. Jung, M.-L. von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi, A. Jaffé, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb 1974.), utvrđujući kako velik broj mitova i bajki govori o princu koji je čarolijom zoometamorfoziran u divlju životinju ili tzv. čudovište, a spašen je ljubavlju neke *ljubazne* djevojke, što simbolizira način na koji animus postaje svjestan.

Riječ je, dakle, o prevođenju bajkovitih mitova amplifikacijom (proširenje sabiranjem pojedinih paralela) u jungovsku psihologiju, i pritom Marie-Louise von Franz u okvirima znanstvene istine, koja je kad je u pitanju autointerpretacija – kao što je poznato – prilično rijedak autorski fenomen, ističe da je svjesna da su interpretacije iz okrilja dubinske psihologije relativne i nisu apsolutno točne. I nadalje pridodaje: "Ipak, interpretiramo iz istog razloga zbog kojega se pripovijedaju bajke i mitovi: zato što je to nadanjujuće, izaziva zadovoljstvo i pomiruje pojedinca s njegovim nesvjesnim instinktivnim temeljem, kako to pripovijedanje bajki oduvijek čini."

Negacija personalističkih interpretacija

Dakle, svojom pažljivo strukturiranom knjigom Marie-Louise von Franz nastoji približiti arhetipsku dimenziju bajki, uz naznake etnoloških i folklornih aspekata, a pritom od brojnih interpretatora i škola bajki autorica se poziva na Maxa Lüthija, koji najznačajnijim elementom bajki smatra činjenicu da su junaci i junakinje bajki, za razliku od recimo junaka pustolovnih saga, apstrakcije, što će reći – arhetipovi. Tako u bajkama apstraktno mjesto i vrijeme, *bezvrijeme i besprostor*, označuju da je riječ o području kolektivnog nesvjesnog. Inače, izraz arhetip, kako Drago Dolinar kao urednik hrvatskoga izdanja napominje, Jung je preuzeo iz djela *Corpus Hermeticum* kao i iz djela *De divinis nominibus* Dionizija Areopagite, ali očito je da su ga na taj izbor potakle *ideae principales* svetog Augustina.

Pritom Marie-Louise von Franz upućuje na opasnost od personalističkih interpretacija koje poništavaju element arhetipske pripovijesti, s obzirom na to da personalistička interpretacija junacima i junakinjama pridaje normalan ljudski ego. Zanimljivo je da se u predgovoru autorica isto tako obara na personalističke interpretacije pojedinih svojih kolega koji su se isto tako okušali u jungovskim pokušajima interpretacije, a pritom su junacima i junakinjama pridavali normalan ljudski ego, a njihove su nevolje interpretirali kao odraz njihove neuroze.

Knjiga *Interpretacija bajki* nastala je na temelju predavanja o arhetipskim dimenzijama bajki koja je autorica održala na Institutu C. G. Junga u New Yorku, a prvi je puta na engleskom jeziku objavljena 1970. U tim je predavanjima, kao što ističe, studentima i studenticama prikazala vlastito iskustvo koje je stekla doprinosima interpretaciji djela *Symbolik des Märchens* (Bern, 1952.-1957.) Hedwig von Beit; naime, sudjelovala je u pripremanju te trotomne monografije koju bi isto tako bilo korisno imati u hrvatskom prijevodu.

Neke praktične probleme interpretacije bajki autorica pokazuje na primjeru bajke *Tri pera* iz zapisa braće Grimm, u okviru čega interpretira i nekoliko njezinih varijanti – kao npr. rusku verziju koja je naslovljena *Carevna-žaba*, u kojoj Ivan spaljujući žablju kožu svoje žene čini pogrešku, što je zapravo najrasprostranjeniji motiv koji se nalazi i u nekim posve drukčijim vezama u mnogim drugim bajkama i pritom Marie-Louise von Franz ističe kako spaljivanje životinjske kože nije uvijek sâmo po sebi pogubno, već ovisi o kontekstu. U okviru navedene interpretacije utvrđuje da je u njemačkoj varijanti riječ o izvlačenju anime iz dubine zemlje – utrobe Majke Prirode, a u ruskoj se priči anima također mora izbaviti i od mračnog, negativnog boga oca.

Za dubinskopsihološku interpretaciju bajki, koja amplificirane priče prevodi u jungovsku psihologiju, jungovska psihologinja Marie-Louise von Franz ipak priznaje da su relativne i da nisu apsolutno točne

Kritike jungovske interpretacije

Pritom treba naglasiti kako pojedine feministkinje kritiziraju jungovsku raspravu o *ženskim* i *muškim* arhetipovima – koncept anime (žena u muškarcu, oličenje ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi) i animusa (muškarac u ženi, muško oličenje nesvjesnog u ženi) – apostrofirajući da su Jungovi arhetipovi sociokulturne konstrukcije, a ne vječne psihološke istine (usp. *The Oxford Companion to Fairy Tales*, ur. Jack Zipes, Oxford University Press, 2002., str. 405). Ipak, pojedine feministkinje i psihoanalitičarke slijede arhetipsku interpretaciju koju je iscizelirala Marie-Louise von Franz i koriste se analitičkom psihologijom C. G. Junga za osvjetljavanje ženskih tema u bajkama. Među njima je i npr. Torborg Lundell, koja je poznata po knjizi *Fairy Tale Mothers* (New York, 1990.), kao i, u našoj sredini više poznata, jungovska psihoanalitičarka Clarissa Pinkola Estés. S druge strane, i sama će Marie-Louise von Franz uzvratiti kritički udarac, optužujući pojedine sociološke i feminističke interpretacije za ideološke predrasude i izobličavanje osnovnih činjenica.

Podsjetimo još na jednu kritiku upućenu jungovskoj interpretaciji bajki. Naime, već je Jan de Vries upozorio da pripovijetka nije izravna i spontana tvorevina kao npr. San te da je prije svega književni oblik, i stoga se ne može tako striktno na nju primjenjivati arhetipska kritika analitičke psihologije kao što to čini Jung.

Međutim, sve te kritičke vizure ne smiju nas nikako omesti da uživamo u interpretacijskim svjetovima analitičke psihologije slagali se ili ne slagali s njima, a pritom je, čini mi se, korisno podsjetiti se jedne od temeljnih hermeneutičkih apoftegma, u ovom slučaju one Hansa-Georga Gadamera: "Svaka je interpretacija jednostrana". Ili kako kazuje Marie-Louise von Franz – interpretacija je umjetnost, a prostor unutar kojega se izvodi gotovo da je ispovjedaonica.

Prežvakani šlageri o drugim stvarnostima

Nenad Perković

Obećavajuća, ali na žalost razočaravajuća zbirka eseja, priča, reportaža, svjedočanstava, halucinacija i nedefiniranih tekstova velikog broja šarolikih autora na temu psihoaktivnih tvari i njihova utjecaja na te autore

Paul Krassner, *Čarobne gljive i ostale šlagiralice*; s engleskog preveo Miro Labus; Celeber, Zagreb, 2007.

Ostarjele hipije, one stvarne, relikte iz šezdesetih, u pravilu doživljavamo na dva načina. Kao sad već nevjerojatno izgubljene pozere negdje na pola puta između napušenog mozga i kupaonskog ogledala. Ili pak kao karikaturalne likove nalik onima iz *sitcom* serija koji odišu blesavom iskrenošću ili iskrenom blesavošću, kako hoćete.

Stari hipik Paul Krassner odudara od stereotipa, već po tome što je čovjek od karijere. Naglasak je na "hipik od karijere", ne dakle nekakav mamlaz od *yuppieja* ili *babyboomera* koji se posvetio karijeri nakon što je postao *bivši* hipi. Dapače, Krassner je čovjek od dvije karijere. Prva je bila glazbena. Druga je spisateljska. Prva nas trenutačno ne zanima. Druga je, između ostalog, iznjedrila i ovu knjigu.

Kako impresionirati tinejdžere

Knjige imaju kojekakve zanimljive porođajne muke pa ni ova nije iznimka. Tako je njezin prvi recenzent bio jedan od sudionika koji je gulio tri godine "zato što je iz medicinskih razloga sadio marihuanu". Sudionika, kažem, zato što je riječ o velikoj zbirci eseja, priča, reportaža, svjedočanstava, halucinacija i nedefiniranih tekstova velikog broja šarolikih autora na temu psihoaktivnih tvari i njihova utjecaja na dotične autore. Tekstove je Krassner, s obzirom na to da je satiričar, prikupio pod radnim naslovom *Šaljive priče o dopu*. Taj tristo trideset stranica debeo almanah tripova posvetio je Terenceu McKenni, ikoni kontrakulture i također zastupljenom autoru. McKenna je pred kraj života prihvatio "jedan odlomak kod Gurđijeva – koji sam do tog trenutka odbacivao", što samo ilustrira kako napušen mozak može biti neobjektivan. Stari Gurđo bio je takav kurjak prema girici, a ipak "ikoni" McKenni, da ga vjerojatno ne bi primio ni u svoju "školu plesa". Ali tekovine kontrakulture su kakve već jesu.

Krassnerova knjiga tako, kad je tek primite u ruke, obećava vrlo bogat katalog "šlagiralica". Vrlo kratki tekstovi nisu podijeljeni prema nesuvislosti ili kakvom sličnom, odgovarajućem i prirodnom kriteriju, nego u uredna poglavlja: čarobne gljive, *ecstasy, peyotl*, meskalin, thc, opijum, dmt, *ayahuasca*, kokain, beladona, stp, ketamin, pcp, sluz krastače i razno. Pod "razno" se mogu naći raznolike tvari: od heroina do mišjeg dreka, i što već sve ljubitelji tripa ne trpaju u sebe.

Na žalost, knjiga je na kraju razočaravajuća. Iako, kako smo rekli, obećava lijep i bogat katalog svih mogućih iskustava, plus zafrkancija ležernog stila, iako se autor potrudio prikupiti tekstove sa svih mogućih strana, od renomiranih autora do totalnih anonimaca, rezultat nije impresivan. Krassner je satiričar-rutiner, a pričice, uključujući i njegove, zapravo su dosadne i milijun puta prežvakane stvari. Mahom sve slične anegdote o nezgodnim susretima s murijom, ili kako je tko završio na hitnoj, ili pak o susretima sa slavnima na odvaljenim partijima tipa: "George Harrison bio je talentiran u motanju jointa" ili "tako smo se razvalili da nismo prepoznali Timothyja Learyja" (još jedna ikona ušlagiranih).

Vidi se da Krassner još živi u sedamdesetima i dojam je da mu je glavna furka impresionirati tinejdžere (znate ono: "e, stari znaš kak' je bilo dobro! Tak' smo se napili, ničeg se ne sjećam!"). Nažalost, generacija sedamdesetih već je oćelavila, i netko bi autoru to trebao nježno objasniti. Jednako tako oćelavili su mu i štosevi o halucinogenim tripovima.

Ipak, tu i tamo promakne kakva zaista zanimljiva stvar, iako ne treba gurati ruku u vatru da je riječ o velikim otkrićima širenja svijesti ili da to već ne bi bila više desetljeća stara opća mjesta, poput citata Salvadora Dalija: "Ja ne konzumiram droge, ja *jesam* droga". No to ni izdaleka nije dovoljan mamac na čitanje.

Umjetna iskra

Autor teksta *Vrijeđanje zahoda* u poglavlju o *peyotlu*, Lotenzo Milam, zaključio je svoju priču ovim riječima: "Svi imaju priče poput ove. Premda su me neke kasnije noćne more natjerale da zauvijek odustanem, bog *peyotla* poučio me jednoj stvari. On (ili ona)(ili ono), poučio me da je ono što zovemo Stvarnošću Dogovor i ništa više od toga. Mi sklapamo Dogovor sa samima sobom – i sa svijetom – a u njemu stoji – zidovi će biti zidovi, ljudi ljudi, a svemir svemir. Kad god se odlučimo – a može se odlučiti kroz ludilo, samoanalizu, meditaciju ili *peyotl* (iz *Lawson Cactus Gardensa*) – kad god se odlučimo, možemo poništiti taj Dogovor o Stvarnosti, okrenuti ga ili preokrenuti naglavačke. Sad znam zašto su peyotl, LSD i sve ostale nježne droge toliko pod napadom propagande i zašto ih na televiziji, radiju i u novinama toliko ocrnjuju. Kad bi ljudi shvatili da se sve što nazivamo stvarnošću temelji na krhkim dogovorima – koje čovjek sam sklapa sa sobom i svemirom – bojim se da bi većina naših operativnih sustava (institucionalizirani strah, ljudska izoliranost, ekonomsko nadmetanje, društvena netrpeljivost) jednostavno nestala.

Hvala Bogu da je toga svjesno tako malo ljudi."

To bi možda bilo vrijedno izdvojiti kao paradigmatično kad ne bi bilo tako beznadno zakašnjelo i kada bi i ostali tekstovi odgovarali rečenom. Ali čak i uz puno dobre volje, ni to nije nešto. Manje pretenciozan i bez velikih slova pred općim imenicama u svom je zaključku bio korisnik meskalina Elmore "Buzz" Buzzizyk: "Ipak, kemijski inducirana svijest ima svoju granicu. Nakon nekog vremena tijelo mi se priviklo i trebala mi je sve veća i veća količina dopa da bih postigao značajniji pomak. A još je tužnije to što pretjerana upotreba psihodelika počinje mutiti um kad osoba nije ušlagirana. Kraj mojem dugačkom, čudnovatom tripu uslijedio je u trenutku kad se moja omiljena sestra vratila kući. Došla nas je posjetiti, jer je bila na koledžu, a meni je jako nedostajala.

Zgrabio sam svoj blok za crtanje i s njom otišao na dugo pješačenje po okolici. Činilo mi se da je sve u redu i stvarno sam uživao u njezinom društvu, no ona je iznenada stala kao ukopana. Starija je od mene godinu dana i bili smo vrlo bliski. Ne sjećam se da smo se ikada tijekom odrastanja posvadili. Pogledala me s gnušanjem i rekla: 'Okrenimo se i pođimo kući.' Upitao sam je zašto, a ona je odgovorila: 'Tijekom svog ovog vremena, jedino što si progovorio bilo je *super* i *vau*.'

Zanijemio, bez misli, pogledao sam je i izustio, *Vau!*. Tek kad sam to izgovorio, počeo sam shvaćati da mi je izblijedilo vlastito svjetlo. Proveo sam mnogo vremena koristeći se umjetnom iskrom, i pretjerao sam u tome. Još istog dana razdijelio sam preostale pilseve.

Nakon nekoliko dana osjetio sam da mi se vraća jasnoća uma, te da sam stekao novo poštovanje za nepovišeno stanje uma. I dalje smatram kako su psihoaktivne tvari korisne za uzdizanje svijesti, ali samo ako se uzimaju s osjećajem i smjerno. Također smatram kako u psihoaktivnim kemikalijama koje susrećemo u prirodi postoji duhovni aspekt. To je sveta kakvoća koju ne bi trebalo zlorabiti ili ignorirati."

Ti boga, nemoj nam reći! Mogu samo ponoviti: malo je prekasno za takav zaključak. Baš kao i za ovu knjigu.

Za one koji žele znati manje: čarobne gljive su beskorisne ako i sami niste čarobnjak. Ako ste čarobnjak, ne treba vam čarobnih gljiva.

Iako obećava lijep i bogat katalog svih mogućih iskustava, plus zafrkancija ležernog stila, i iako se autor potrudio prikupiti tekstove sa svih mogućih strana, od renomiranih autora do totalnih anonimaca, rezultat nije impresivan. Krassner je satiričar-rutiner, a pričice, uključujući i njegove, zapravo su dosadne i milijun puta prežvakane stvari. Mahom sve slične anegdote o nezgodnim susretima s murijom, ili kako je tko završio na hitnoj, ili pak o susretima sa slavnima na odvaljenim partijima

Korektni totalitarizam političke nekorektnosti

Siniša Nikolić

Informativna, svježa i prohodna knjiga o pošasti političke nekorektnosti u razvijenom svijetu koji tone u stare, a sve složenije probleme

Srećko Horvat, *Protiv političke korektnosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007.

Ne znam jeste li u posljednje vrijeme čuli ili ispričali kakav dobar vic o Muji i Hasi, Židovima i Hitleru, je li vam možda zasmetala bučna nazočnost Roma/Cigana u javnome prometu pa ste negodovali, jeste li svojoj boljoj ili lošijoj polovici prigovorili nešto u smislu "ah te žene/muškarci", jeste li kolegi ili kolegici na poslu dali kompliment glede izgleda, ili ste ženu/muškarca koji vas ignorira okarakterizirali "lezbačom/pederom", uglavnom, ako ste živjeli svoj svakodnevni život kao većina svijeta u ovim krajevima, najvjerojatnije ste, a da niste ni znali, do grla ogrezli u kulturološki krimen zvan *politička nekorektnost*. Dapače, u toj ste mračnoj raboti već i ako, božemioprosti, čitate ovaj tekst, pa čak i ako ga ne čitate, jer ga eto drsko ignorirate prema tko zna kojem načelu apriorne isključivosti. Pošast proganjanja političke nekorektnosti kruži razvijenim svijetom poput modernih epidemija ili genijalno konstruiranih virusa "pobjeglih" iz savršeno nečuvanih laboratorija.

Genijalna je zamisao protagonista pokreta političke korektnosti naime ta da će "ispravnim" oslovljavanjem primjerice američkih crnaca Afroamerikancima, u sferi javne komunikacije nekako prebroditi i zanemariti činjenicu da međurasni odnosi u Americi i statistike koje o njima govore ukazuju na, obostrano, gotovo nepremostive poteškoće. Homoseksualcima obaju spolova procvjetat će ruže ako ih prestanemo zvati pederima/lezbijkama, Romi će zadobiti bolje obrazovanje ako zaboravimo na riječ Cigani, a Hrvati i

Srbi će sasvim spontano regulirati svoje odnose i poživjeti u dobrosusjedskim odnosima ako jedni druge prestanu nazivati ustašama/četnicima itd. Banalna činjenica da riječi proizlaze iz nekog problematičnog stanja stvari, da su dakle posljedica traume, a ne njezin uzrok, nikoga od tih veseljaka ne zabrinjava, dovoljno je samo biti korektan u javnome izričaju, i svi će se problemi, sami od sebe riješiti, optimistična je predodžba tih ljudi "dobre volje", jer kako je to već Kekec davno genijalno formulirao, "dobra volja je najbolja".

Totalitarna kontrola stvaranjem političkog *novogovora*

Tu je grotesknu situaciju sasvim dobro uočio i opisao Srećko Horvat u svojoj knjizi *Protiv političke korektnosti*, prvoj u nizu od nekoliko u samo godinu-dvije. Ovaj, za naše prilike neobično plodan mladi autor (25 mu je godina tek) u svojoj knjizi polazi od niza paradoksa koji proistječu iz različitih kampanja u vezi s političkom korektnošću, poglavito u američkim medijima, pa i sferi političke i kulturne javnosti. Tako je nedavno njujorška gradska skupština donijela rezoluciju kojom predlaže zabranu uporabe termina *nigger*, kao i kazneno gonjenje onih koji je uporabe. Tomu se međutim protive pripadnici crnačke hip-hop i rap kulture koji se u svojim radovima, kao i svakodnevnom životu obilato koriste resemantiziranom riječju *nigger*, koja u njihovoj uporabi nema tradicionalno značenje. Rekli bismo, psihoanalitičkom terminologijom, establišment na traumu u sferi Realnog odgovara tabuiziranjem izricanja te traume, nadajući se naivno da će tim postupkom trauma sama po sebi nestati. Ali to je tek medijska magla koja se pušta da zavara naivne.

Horvat, međutim, minucioznom analizom, a na tragu Ronalda Barthesa i mnogih drugih post i post-postmodernih autora, uočava sasvim drugu igru. Barthesova analiza mita Horvatu služi da cjelokupnu aktivnost pobornika političke korektnosti okarakterizira novim mitom koji se poretkom koristi u sasvim druge, potpuno netransparentne svrhe. S obzirom na to da je, kako smo vidjeli u njujorškoj deklaraciji, u pitanju strategija zabrane, riječ je, tvrdi Horvat, o suptilnom totalitarnom pokušaju kontrole kroz tabuiziranje govora stvaranjem političkog "novogovora". Time se, dakako, ni najmanje ne pokušava "riješiti" složena međurasna problematika u kompleksnom američkom društvu, nego jednostavno "trenirati strogoću" u ionako "preslobodnom" i "anarhičnom" (prema desničarima) izražajnom spontanitetu američke demokratske javnosti. A nakon 11. rujna i Busheva, *de facto*, uvođenja izvanrednog stanja u Americi, riječ bi bila o nešto suptilnijem, ali dugoročno podjednako opasnom pregnuću koje u već opisanom kontekstu "desničarske revolucije" Busheva "mozga" Karla Rovea, nije nimalo zanemariva.

Koliko fašizma?

Globalizacija, međutim, svojim širenjem, donosi istu metodologiju i u naše krajeve. Tako Horvat ističe brojne primjere sličnih lingvističkih pokušaja i kod nas, među kojima se ističe onaj poznatog jezikoslovca Ive Škarića i nešto manje poznate Nataše Bašić, koji u nedavnim novinskim istupima ponovo otvaraju temu "novog-starog" pravopisa, odnosno potrebe uvođenja korijenskog pravopisa sa svom već poznatom "novogovornom" ropotarnicom argumenata, od kojih je najznačajniji da je upravo takav pravopis, s obvezatnim kaznama za prekršitelje, jamac opstojnosti hrvatskog nacionalnog bića, ali istovremeno i njegov "najprirodniji" izričaj. Horvat preciznom analizom pokazuje dubinsku apsurdnost njihovih argumenata, nakon koje se njihovo stajalište očituje kao puka težnja prema totalitarnim obrascima kontrole, a ponajmanje kao banalna jezikoslovna regulativa očuvanja nacionalne samobitnosti.

Horvatov je zahvat, međutim, dublji od našeg tragikomičnog oponašanja "ozbiljnih" režima. On, naime, zajedno s Adornom i Horkheimerom, otkriva težnju prema totalitarizmu u samom korijenu europskog moderniteta, epohi prosvjetiteljstva i njezinim glavnim filozofskim protagonistima, naglašavajući totalitarizirajuću dimenziju dominacije Razuma, i svih onih aspekata logocentričkih poredaka koji su poslije iz toga proizašli, a koje je tako ustrajno i lucidno, na vrhuncu moderne, otkrivao Michel Foucault. Zato se danas možemo, zajedno sa slovenskim autorom Rastkom Močnikom, pitati ne samo fašizam/totalitarizam ili ne, nego koliko fašizma/totalitarizma danas trpimo, na cijelom prostoru Zapada, koji smo u našoj razmjerno izoliranoj situaciji doživljavali oazom slobode, demokracije i zdrave tržišne ekonomije. Današnja je slika Zapada, i u tom kontekstu Amerike posebno, prema Srećku Horvatu, ali i prema mnogim drugim, raznorodnim analitičarima, daleko od predodžbi i nadanja koje su ljudi zemalja u tranziciji tako neargumentirano ali podjednako ustrajno, godinama stvarali.

Obilje primjera

Fenomen političke korektnosti i totalitarna pregnuća konstruiranja orvelovskih "novogovora" samo su jedan od aspekata "postfordovskog doba", iliti naše suvremenosti. A taj je postkapitalistički krajolik okarakteriziran, kako je to već prije definirao Budrillard, ukidanjem razlike između simulacije i zbilje, koja je postala (nije li to oduvijek i bila?) virtualnom, a virtualitet – stvarnim. Postkapitalistički, globalizacijski Levijatan, u svome kanibalskom erosu proždire gotovo svaku simboličku manifestaciju naše civilizacije, stvarajući od nje ubojito semiološko sredstvo za vlastitu korist. Tako se od političke korektnosti, kao i drugih ideologema, poput onog o "društveno odgovornom kapitalu" ili od različitih, u prvi mah subverzivnih i slobodarskih pojava kontrakulture (rock glazbe, filma, seksualne revolucije, rekreativnih i kreativnih uporaba droga) stvara samo novo područje biznisa, medij pokoravnja i kontrole (pop-rock biznis konglomerati, Hollywood, pornografija i prostitucija, trgovina drogom itd.). Iz tog lanca nisu izdvojeni ni naši vlastiti pojedinačni životi, koje sretni i zadovoljni trošimo u medijski posredovanim konzumerističkim rajevima, sve dok nas "tamna strana Sile" kapitala ne dohvati, i ne prisili da platimo svoj, osobni doprinos Globalizaciji.

U svemu tome Horvatovi uvidi, na elementarnoj razini nisu originalni, no ono, međutim, po čemu je ta knjiga posebno vrijedna jest obilje primjera, slučajeva i podataka kojima se njegove osnovne teze potkrepljuju. Zato je Horvatova knjiga neobično informativna, svježa ali, što je još važnije, i prohodna. Iako i u toj metodologiji ima (dobar) uzor – Žižeka, naravno – Horvatov interdisciplinarni pristup i obilje citirane literature kao i činjenice koje iznosi čine ovu knjigu ozbiljnom analizom suvremenog svijeta, u okviru paradigme koju si je sam Horvat odabrao – a to je žižekovska (agambenovska itd.), nova lijeva kritička misao, koja i u Hrvata, u posljednje vrijeme doživljava novi zamah. Posebno veseli to da je Horvat skloniji "čeprkanju" po labirintima empirijske/medijske zbilje/simulakruma, negoli samo po labirintima teorije, napuštajući onu fatalnu "teorijsku samodopadnu narcisoidnost" teorijskih gurua koje komunikacijska razumljivost uopće ne zanima.

Problemi nisu prevladani, nego su sve složeniji

Slijedeći tu osnovnu inspiraciju, i Horvatove su iduće dvije knjige posvećene značajnim temama naše suvremenosti koje temeljito uvjetuju naše (stvarne i/ili zamišljene) živote: knjiga o arhitekturi/urbanizmu (*Znakovi postmodernog grada*) i zbornik radova skupine autora (Horvat je urednik) koji (u istoimenoj knjizi) elaborira fenomen "društveno odgovornog kapitala". U svim se tim knjigama razvija osnovna teza nabačena u prvoj knjizi: postkapitalističko (post-postmoderno) doba nije nadišlo strukturu i probleme kapitalizma (moderne) nego mu je "samo" promijenilo oblik, agregatno stanje, a problemi, umnoženi i perpleksno perpetuirani ostaju ne samo isti, nego i višestruko složeniji, i što je možda još gore – ireverzibilni su.

Iako Horvatove knjige nisu teorijski i empirijski bez prigovora, a mnoge njegove teze potiču brojna pitanja i potpitanja, inspirativne su i vrijedan su doprinos rasvjetljavanju složenog ustrojstva suvremenog svijeta u kojemu tako klimavo, gle čuda, i dalje nekako, premda teorijski sasvim neargumentirano, glavinjamo. To gore po teoriju, rekli bi neki empirijski naivci i ostali, barem privremeno, živi.

Prosjački i ciganski kruh

Predrag Matvejević

Prosjakom se ne rađa nego postaje. Ne postaje se samo svojom voljom. Prosjaštvo je opomena društvu i vjeri: društvu da svakome dade kruha i vode, vjeri da ne zaboravi na milost i milosrđe

Prosjaci su donedavno tražili "koricu kruha" ili pak novčić za koji se ta korica može kupiti. Razlikovali su se po dobi, porijeklu, izgledu, po tome je li im prosjaštvo nužda, navika ili zanat. Evanđelje po Luki opisalo je bijednoga Lazara u prnjama, željna da se nahrani "mrvicama kruha što padaju s trpeze bogataševe", s ranama po tijelu koje liže pas.

Nekoliko je svećeničkih redova sebe proglašavalo prosjačkima: prvi franjevci, koji su slijedili primjer svetoga Franje Asiškoga, među njima napose "bosonogi" (*Scalzi*), dominikanci zvani "crnim fratrima", karmelićani ili "bijeli", augustinijanci – sva ta četiri reda priznao je i potvrdio kao prosjačke crkveni koncil u Lyonu, u trinaestom stoljeću. I islamski derviši, poput Mevlevija u Turskoj, prosili su vrteći se oko sebe do iznemoglosti, u vjerskome zanosu. U nekim starim gradovima sačuvao se običaj da se na određenim mjestima ostavi milostinja za "kruh siromašnima": u Veneciji, na zidu kapele Svetoga Samuela u tijesnom prolazu po imenu Calle delle Carozze, pod kipom Gospinim nalazi se udubina s metalnim vratašcima kraj kojih je natpis: *pane dei poveri*. I u Splitu je postojao sličan pretinac kraj Srebrenih vrata, nadomak Dioklecijanove ulice – ne znam je li još tamo.

Jedni su započeli prositi u djetinjstvu, drugi u zrelo doba ili tek u starosti. Neki su nošeni u majčinu naručaju izgovarajući na raznim jezicima riječ: kruha. Razdoblje u kojem nisu morali prositi nisu uvijek smatrali sretnijim. Prepirke među prosjacima nisu rijetke: tko će zauzeti bolje mjesto i u koje doba, kraj hrama, uz medinu, na trgu ili u suku. U nekim je zemljama zakon propisivao gdje se i u koje doba može tražiti milostinju a gdje to nije dopušteno. Svi slijepci koji prose nisu slijepi niti su svi ubogi bogalji. U predgovoru rukopisima nepoznatog autora, naslovljenim *Knjiga o skitnicama* (*Liber vagatorum*), Martin Luther se okomio na probisvijete koji su se "udružili s vragom" te uz vražju pomoć priječe da kruh dođe do pravih prosjaka. Povijest poznaje i prosjačke udruge te njihove sporove s drugima i među sobom. Zadržimo se ovdje na pripovijesti o "ciganskome kruhu", nedovoljno poznatome.

U nekim su krajevima većina prosjaka Romi – pritom nemaju moći kakvom obično raspolažu većine. Nerado se izjašnjavaju kao Romi, kako ne bi bili izloženi nepovjerenju i odbojnosti okoline, preziru ili čak progonu. Riječ *Ciganin* je postala pogrdna tako da je izbjegavaju i Romi i njihovi prijatelji. Način na koji žive nije zabranjen, ali je nadziran. Ne znamo točno koliko ih je u kojoj zemlji, zna se da ih je negdje više, negdje manje. Najviše ih je, izgleda, na Balkanu. Još više ih je "na putu" – tko zna kamo idu ili otkud dolaze, zašto i kada su pošli ili se vratili. U Evropi ih je više od desetak milijuna. Zajedno bi mogli biti veći od nekih evropskih država. Imaju zavičaj – neki od njih i po više zavičajnih mjesta – ali ne i domovinu. Dio su naroda uz koji žive, ali nisu nacija. Nisu ni nacionalna manjina, "transnacionalni" su. Nemaju svoga teritorija, vlasti, vojske. Domovi u kojima stanuju obično nisu kuće. Došli su s istoka, potječu od sjeverno-indijskih plemena. Razlikovali su se među sobom već na odlasku, pogotovo nakon dolaska. Prošli su kroz Perziju, Armeniju, Malu Aziju, vidjeli su kako se u tim krajevima pravi kruh, koji nije bio nepoznat precima njihovim u Indiji.

Neka su vlastita imena ponijeli sa sobom iz postojbine – vjerojatno i sam naziv Romi – neka su im nadjenuli drugi. Ciganin dolazi od grčkoga *Athinganos*. U Engleskoj nazvani su *gipsy* prema *egyptios*, u Španjolskoj također, jer im je put tamnija kao u Egipćana. Zvali su se i zovu se Manuši, Sinti, Žitani (*Gitans*). Dubrovački je pjesnik svoju miljenicu prozvao "Jeđupkom". Muškarci su se često bavili kovanjem i preradom metala, uzgajanjem i preprodajom konja, svirkom kojom su razonodili ili tješili zaljubljene, pripite, nesretne. Mlade su Ciganke pjevale, plesale, udarale u daire. Zavodile su, gatale i prosile kruha za svoju djecu i muževe.

U mome je zavičaju bilo Roma više nego drugdje. Družio sam se s njima. Moji su se roditelji pribojavali da me "Cigani" ne otmu i nekud ne odvedu – takav ih je glas bio. A nisu. Naučio sam dosta toga od njih. Oni lako uče jezike, lakše nego drugi. Ne znam da li u svom lutalačkom životu uspiju upoznati sreću, ali sigurno znaju kako se može biti manje nesretan, čak i pod čergom. Pomogli su mi da čujem i zapišem dio podataka koje ovdje preuzimam i prenosim.

Imaju nekoliko inačica za kruh: *marno* je najčešća, pa *manro, maro, mahno*. Brašno zovu *arho* – ta imenica u njihovu jeziku nema množine, možda ne slučajno. Kvasac im je *humer*. *Bok* znači glad a *bokhalo* gladan – i te se riječi među njima često rabe. *Čalo* je sit, *panif* voda, *jag* vatra. *Lonm* je pak sol. Jesti kažu *hav* – to je i sadašnje vrijeme i infinitiv, tako mora biti. U neimaštini i stiješnjenosti, okruženi svačim i lišeni svega, dobro razlikuju što je čisto (*vujo*) a što nečisto (*mariame*) – ne samo u hrani, nego i u običajima, u međusobnim vezama. Nemaju zapisanih naputaka kako se pravi kruh ili neko drugo jelo, ali im je usmena predaja postojana, vuče se s koljena na koljeno. Način njihova života ne omogućuje im da se služe krušnom peći, ali se lepinja može ispeći i na ognjištu a pogača na ploči od pleha. Ukusne su ciganske pogače i lepinje!

Ima mudrosti u romskim izrekama o kruhu. Neke sam zabilježio i u izvorniku, da se čuje njihov jezik, i u prijevodu, da se razumije.

Kana bi e čorhe marena marnesa, vov bi lengo vast čumidela – "kad bi siromaha tukli hljebom, on bi im poljubio ruku".

O marno šaj so o Develni kamel thaj so o thagar naštisarel – "kruh može što Bog ne da i što car ne postiže".

Kana bi ovela ne phuo marno savorenge, čuče bi ovena vi e khangira vi e krisa – "da ima na Zemlji kruha za sve, opustjele bi i crkve i sudnice".

Te si marne thej naj biuže, na bi trebela rudjipe – "da je kruha i da nije lukavih, molitva bi bila suvišna".

O bokhalo dikhel suno e marne, o barvalo dikhel suno pe sune – "gladan sanja kruh, bogat snuje svoje snove".

Mlada mi je Ciganka, s djetetom na prsima, izgovorila u izvorniku i prijevodu kratku pjesmu iz Šumadije posvećenu kruhu, naslovljenu – *Marno*:

I vogi e jag džuvdarel,/ i pani o arko bajrarel./ O humer i daj londjarel/ thaj peske ilesa gudljarel,/ gudlo thaj baro te ovel,/ pire čhavoren te čaljarel.

"Dah vatru oživi,/ od vode brašno naraste. / Majka tijesto posoli,/ dušom ga svojom zasladi/ da kruh bude sladak i izdašan,/ da dječicu nahrani."

Prosjakom se ne rađa nego postaje. Ne postaje se samo svojom voljom. Prosjaštvo je opomena društvu i vjeri: društvu da svakome dade kruha i vode, vjeri da ne zaboravi na milost i milosrđe. Oružje i rat koštaju mnogo više od pogače. Stari su proroci savjetovali, uzalud, da se koplje zamijeni ralom. Romi nemaju zemlje koju bi mogli orati. Danas im je lakše prositi i ponekad krasti. Sutra vjerojatno neće biti tako. "Ne bi moralo biti", kaže "stari Cigo", tako smo ga nekoć zvali od milja.

* *Odlomak iz knjige u pripremi* Kruh naš – svjetovni i sveti

Dan na Farmi

Ivana Delač Horvatinčić mlada je autorica znanstvene fantastike s više objavljenih pripovjedaka i ovogodišnja pobjednica natječaja Istrakona za kratku priču. Ova je priča nastala na Fantastičnoj (m)učionici, radionici kreativnog pisanja Darka Macana u udruzi SFera.

Ivana Delač Horvatinčić

Marija-Ana zaista je voljela život na Farmi. Zrak je bio čist, nebo plavo, hrana dobra, a ljudi odlični. Od njih sedamsto trideset i dvoje, koliko ih je živjelo i radilo na Farmi, poznavala ih je sve, a s tek desetak njih nije imala odnose koje bi mogla nazvati sjajnima (no opet, ne bi ih mogla nazvati ni lošima – jednostavno, nije bilo kemije, kako je znao reći njezin muž).

Upravo je završila s poslom za taj dan i, preodjenuvši se iz radne u svoju odjeću, krenula pješice prema Naselju. Većina njezinih suradnika na posao i s posla išla je biciklom, no ona je voljela pješice, diviti se golemim poljima soje koja su se protezala dokle god je sezao pogled, slušati zvukove prirode koji su u njoj budili brojne lijepe uspomene.

Voljela je prirodu, voljela je soju, voljela je Farmu, voljela je ljude… Marija-Ana je, kao i gotovo svi na Farmi, bila spremnik pun ljubavi iz kojeg je nesebično davala. Život na Farmi je bio takav – jednostavan u svojoj ljepoti i uzajamnom davanju i primanju.

Nakon sat vremena hoda cestom koja je ravno sjekla golema polja, stigla je do Naselja. Zgrade su se zrakasto širile od središnjeg Trga, a na samoj sredini one koja je bila okrenuta prema jug-jugoistoku bio je njezin i Antun-Marijev stan.

Putem je srela Danijel-Darka, svog susjeda koji se upravo vraćao iz dućana, sudeći prema platnenoj torbi koja samo što nije pucala od prenatrpanosti u njegovoj ruci.

"O, susjeda, kako si?", ljubazno je pozdravio. Uzvratila je osmijehom.

"Upravo stižem s posla."

"Što ima u Kontroli?", Danijel-Darka, koji je radio na strojevima za čišćenje polja i ekstraventilaciju, uvijek su zanimale sve neformalne novosti iz hijerarhijski poslovno više Kontrole uvjeta.

"Danas, začudo, ništa vrijedno spomena", slegnula je ramenima. "Možda u Antun-Marijevoj smjeni bude zanimljivije."

"Ah, danas ste u suprotnoj smjeni? Koja šteta, Elizabeta-Dragica i ja smo vas namjeravali pozvati na ručak."

"Joj, bit će mu žao", uzdahnula je. "Voli vašu kuhinju."

"Dođi barem ti", prijateljski joj je položio ruku na rame. "Nismo se dugo seksali."

"Da, prošlo je nekoliko tjedana", kimnula je. "Rado, ali imam dogovor za kavu s Mirta-Helenom iz Ekstrakcije."

"Pa dovedi i nju. Elizabeta-Dragica voli brojno društvo."

"Da, znam", nasmijala se. "U redu, pitat ću je."

Razišli su se s dogovorom za *rendez-vous* u Danijel-Darkovu stanu, a Marija-Ana je nastavila šetnju do trga, gdje je pričekala prijateljicu.

Mirta-Helena bila je oduševljena prijedlogom.

"Ručak i seks? Pa naravno da sam za!", uskliknula je. "Nisam dugo imala grupni seks. A bome nisam nikad ni jela kod Elizabeta-Dragice – a čujem da dobro kuha."

"To je istina. Dobra hrana i seks, idealan način za opuštanje nakon napornog radnog dana."

"Možda tebi. Meni će ovo biti zagrijavanje za posao", Mirta-Helena se namrštila. "Opet sam u noćnoj."

"Auh, žao mi je", iskreno je suosjećala.

Hodale su pokraj dugačke zgrade ispred koje se protezao niz grmova s bijelim cvjetovima. Sunce je toplo sjalo, a kako već godinama nije bilo opasnosti od radijacije, mogle su bez imalo straha uživati u dodiru toplih zraka na svojoj koži. Iz krošnji obližnjeg drveća čuo se pjev ptica. Mirisalo je na ljeto, na med i šumsko cvijeće, mirisalo je na sreću i mir, mirisalo je na Ljubav koju su dvije prijateljice upravo krenule podijeliti sa svojim prijateljima.

"Jao, vidi kako je sladak!", Mirta-Helena trknula je laktom Marija-Anu kad im se, hodajući prema trgu s rukama zabijenim duboko u džepove, približio dječak plave kose za kojeg na prvi pogled nije bilo lako odrediti je li ušao u Pubertet ili ne. Tek kad im je prišao još bliže, mogle su vidjeti nježne, svijetle dlačice koje su stidljivo rasle iznad njegove gornje usne.

"Hej, dečko, kako se zoveš?", upita ga Mirta-Helena.

"Ivo-Siniša", odgovorio je pristojno, glasom koji još nije mutirao.

"Jesi li već ušao u Pubertet?"

"Jesam", ponosno se isprsio i, posegnuvši u džep na košulji, izvadio Pubertetsku Iskaznicu. "Dobio sam je prije mjesec dana."

Obje su pažljivo promotrile iskaznicu kako bi utvrdile je li izvorna – nije bilo sumnje, žig nije bio krivotvoren.

"U tom slučaju…", Mirta-Helena se okrenula prema svojoj prijateljici. "Bi li Danijel-Darku i Elizabeta-Dragici smetalo da im dovedemo još jednog gosta?"

"Koliko ih ja poznajem, sumnjam."

"Onda, Ivo-Siniša, ideš s nama na ručak i seks?"

"Naravno!", bio je vidno uzbuđen, kao i svaki drugi friški Pubertetlija kad uđe u svijet odraslih – točnije, u svijet seksa. Bez Pubertetske Iskaznice to se nije moglo; s tom iskaznicom osoba je bila već napola odrasla.

Kad se Marija-Ana vratila kući, nakon zaista sjajnog ručka i još sjajnijeg seksa u kojem se dovođenje Ivo-Siniše pokazalo kao pravi potez jer je dječak izuzetno brzo učio i imao toliko entuzijazma da su se svi ponovo osjećali kao da su u Pubertetu, sunce je već bilo na zalazu. Zadovoljno se zavalila u naslonjač. Sa svojih četrdeset godina, osjećala se i izgledala kao da ima dvadeset. Svakodnevni seks s različitim partnerima zaista je činio čuda – kako njoj, tako i svima ostalima.

"Hej, mama", iz razmišljanja ju je trgnuo glas njezine kćeri koja je upravo ušla u stan. Okrenula se i široko nasmiješila.

"Kako je bilo u školi?", upita. Dora-Ivana se namršti.

"Ručak je bio dobar", odvrati. "Ali cijeli dan smo imali povijest. Kao, zato što smo skoro svi poslije škole išli na pregled. Ne kužim zašto je povijest baš tako jako bitna."

"Zato da biste svi shvatili da se ljudi moraju međusobno voljeti i dijeliti tu Ljubav, jer je upravo to spasilo ljudski rod", Marija-Ana je pokušala objasniti na što jednostavniji način – jer prava istina je bila daleko kompliciranija. No Dora-Ivana je bila mlada i imala je još mnogo vremena za učenje kompliciranih finesa ljudske povijesti.

"Svejedno", djevojčica odmahne glavom i sjedne u drugi naslonjač, nasuprot majci. "Zašto ne bi jednostavno zaboravili to da su ljudi umirali u svim tim ratovima i od svih tih bolesti i što ja znam od čega sve ne… Zašto to moramo učiti?"

"Zato da možete cijeli život cijeniti to što ratova i bolesti više nema."

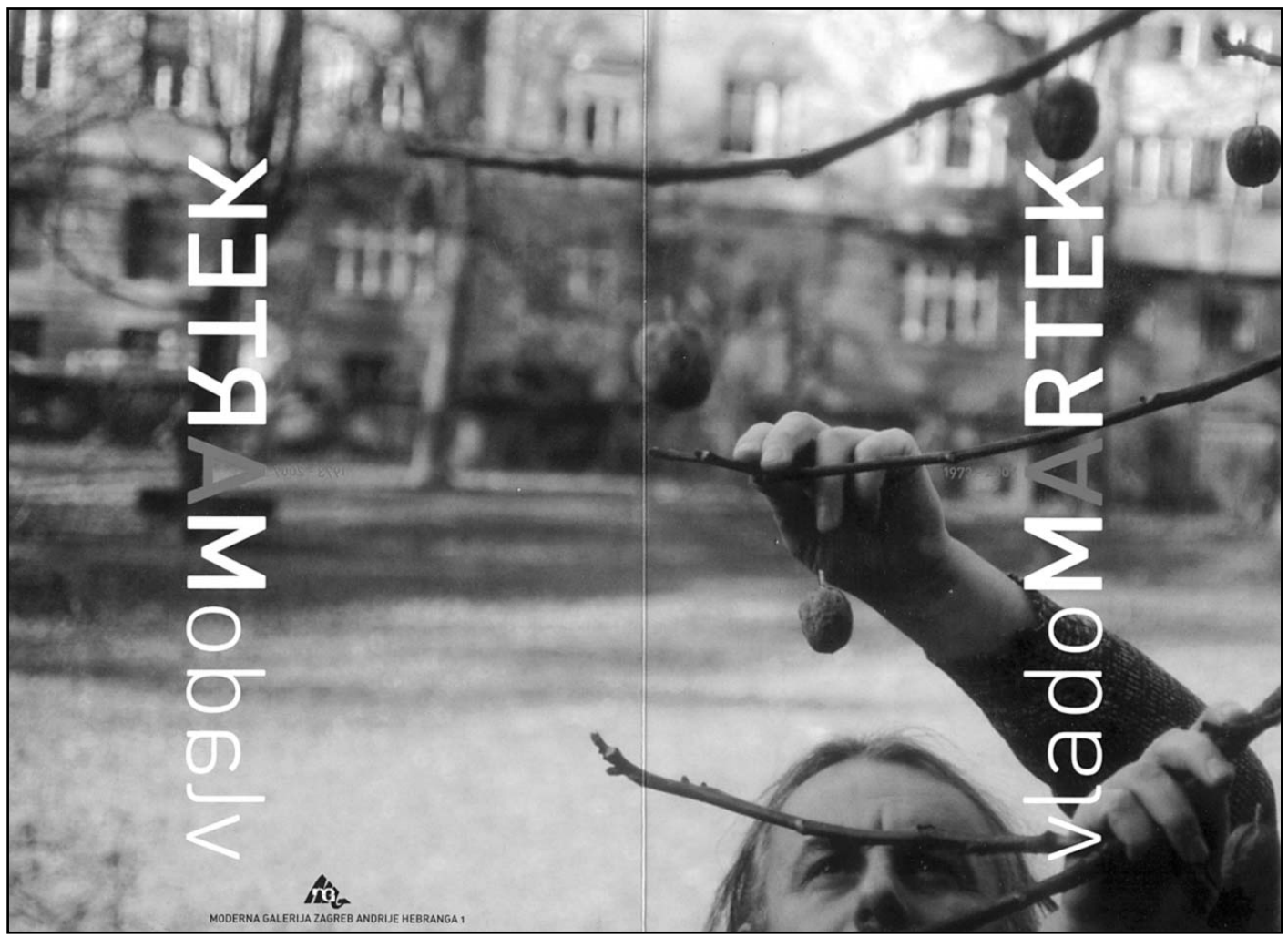
"Pa ja bih to cijenila i da ne moram učiti o tome."

Marija-Ana se nasmijala i odlučila promijeniti temu.

"Nego, kako je bilo na pregledu?"

"Super!", oči njezine kćeri su zaiskrile i spremno je izvukla iskaznicu iz džepa kako bi je pokazala majci. "Ušla sam u Pubertet, mama, i svi moji prijatelji isto, i cijepili smo se i dobili iskaznice… I ja bih išla van naći se s njima i to proslaviti, jel' smijem?"

"Naravno", oči Marija-Ane napunile su se suzama radosnicama. Njezina kćer počela je odrastati.



Grad grijeha

Nino Kovačić

Bila je mrkla noć osvijetljena samo mjesečinom. Znoj je curio niz naša preznojena tijela. Nije bilo vruće, bilo je to od seksa. Ležali smo tako, teško dašćući u ovoj betonskoj rupi, u ovoj betonskoj džungli gdje su svi rekli laku noć i pošli na spavanje. Svi osim nas i naše strasti. Vani se nakratko čula pucnjava i serija vrisaka.

Strah me je, rekla je ona, tim izgriženim usnama.

Stisnula se bliže, a ja sam joj stavio prst u guzicu. Buka izvana je na trenutak i mene zbunila. Ali samo na trenutak. Pogledao sam na kalendar sa Škodinim djevojkama koji je stajao nasuprot krevetu i rekao: "Ne brini, bejbi, večeras je pravoslavni Božić".

TV je bio prigušen i baš su počinjale *Zlatne djevojke*. Postoji određena senzualnost koja se može pronaći samo u starijih žena. Nisam bez vraga pratio *Zlatne djevojke*. To je jedna od rijetkih serija koja, osim staračkog šarma, promovira tu neopravdano medijski marginaliziranu dobnu skupinu.

Prisjećam se kako sam prvi put sreo nju, koja je srećom sad ležala kraj mene. Bilo je to večeras. Primio sam telefonsku dojavu o truplu u restoranu. Ništa neobično u mom poslu. Čista rutina. To je tako u ovom gradu. On je ubojica ljudi: grad grijeha, gdje jaki gaze slabe. Zakon jačega jedini je zakon. A ona je tračak nade za prokletu dušu poput moje. Ona je moj grijeh.

Kad sam stigao u restoran, imao sam što vidjeti. Svi prisutni kao da su satima, ukopani na istome mjestu, čekali moj dolazak, smišljajući u međuvremenu svatko svoju verziju događaja. Nisam stigao ni pregledati ubijenog kad sam začuo glas iza sebe: Ja sam ga ubio.

Okrenuo sam se i ugledao preplašenog, golobradog i tek od sise odvojenog mladića u prevelikoj kuharskoj pregači. Još uvijek je držao okrvavljeni nož u ruci. Drhtao je od uzbuđenja. Prišao sam mu, i stavivši mu ruku na rame, pogledao ga u oči.

"U redu je", rekao sam mu i ostali smo tako nakratko, gledajući se oči u oči, poput oca i sina.

Zatim sam se okrenuo i pažnju usmjerio na ostale svjedoke, a on je izvadio i počeo paliti cigaretu kako bi se smirio. Ošamario sam ga tako da je cigareta odletjela u fritezu sa starim uljem.

"Zašto ne uzmeš pištolj i odmah se ubiješ?! Tako nećeš morati još dvadeset godina čekati muke koje slijede!"

Nakon početnog šoka, samo je pognuo glavu.

Počeo sam pregledavati truplo. Miš je ležao nasred neukusnog crno-bijelog kuhinjskog poda poput mrtve životinje. Ironično - na bijeloj kocki. Zaklopio sam mu oči i pokrio ga krpom. "Život je kurva, mrcino", promrmljao sam.

Oduvijek sam bio slab na miševe. Miševe, stare prostitutke i šećernu vatu. Vjerojatno zato što sam cijeli život proveo boreći se za mrvice. Oni, poput mene, znaju da je ljepota života u malim stvarima poput zalaska sunca, snošaja i osvete. Naučili smo to slušajući Joea Cockera. I da čovjek treba početi od sebe, čovjeka u zrcalu, kako se izrazio

veliki i nažalost tragično preminuli Michael Jackson.

Krvav je posao sanitarnog inspektora. Vidio sam svašta, stvari za koje drugi ljudi nemaju želudac: kuhinje koje do neba smrde od mješavine masti, krvi i kuhane blitve, začepljeni toaleti u kojima je visina urina na podu dopirala preko gležnja, a vi ste u mokasinkama; meksičke sapunice sinkronizirane na mađarski, sodomiziranje pečenih životinja, žohare velike poput šaka organizirane u sindikate. Ukratko, čisto zlo.

Zatim sam podigao pogled prema njoj. Isticala se između tri žuta, Kineza ili Japanca, ne znam već, ionako mi svi izgledaju isto. Stršila je među njima kao breza među bambusom. Pitao sam se što takva djevojka radi na ovakvome mjestu. Opušteno je grizla i lizala usne, čekajući razvoj situacije. Zapravo je čekala je mene. A ja sam je prozreo. Izgledala je upravo onako kakva je i bila: ofucana polovnjača s lošim kukovima i ovisnošću o cigareti, kokakoli i muškarcima koji je tuku. A Bog zna da i ja ponekad imam tešku ruku. No vidio sam nešto posebno u njoj. Odmah sam znao da voli gaziti po mudima. Poslije sam joj kupio i posebne ortopedske cipele. Crvene. Izgledala je kao anđeo. Anđeo u crvenim ortopedskim cipelama. Razlog mojih besanih noću.

Pažnju od nje odvukao mi je šef Sale, omaleni Šiptar s formalinskim zadahom, rekavši:

"Pa dobro ne treba valjda da radimo probljeme radi malji miš? Možemo da se dogovorimo možda nešto? Ha, drugar?" I tutnuo mi je sto kuna u ruku.

Ako nešto ne podnosim,onda su to ljudi koji misle da me mogu jeftino kupiti. Pritisnuo sam gada uz masni zid tako da je dobro osjetio moje nabrekle udove.

"Misliš da me možeš samo tako jeftino kupiti, ha?!" Dobro sam ga popljuvao.

"Oprosti šefe, nisam tako mislio!"

S divovskim strahom u očima izvadio je iz džepa je još sto kuna.

"To je već bolje", uzvratio sam mu s očitim gađenjem.

Uzeo sam novac, usput zaprijetivši: "I nemoj da ti moram opet dolaziti. Sljedeći put se nećeš tako lako izvući."

Pitate se što me tjera naprijed u ovom poslu. Čemu ovakav život? Dobro, ne pitate se, već ja držim monolog. Svejedno, reći ću vam zašto. Zbog obećanja mom ocu koji je nekome drugom umro na rukama. I jednog lica koje mi se neprestano javlja pred očima: lica prestrašene djevojčice nakon što je otkrila da jede zeku.

Bilo je to prije deset godina, baš u vrijeme mojeg prvog velikog slučaja. Bio sam mlad, ambiciozan i zelen, još mokar iza ušiju i bez prvog seksualnog iskustva. Dobili smo dojavu da se u restoranu *Ljubav, ljubav* poslužuje smrznuta škarpina, a ne svježa kako su oglašavali. Otišao sam tamo i mjesecima radio *anderkaver*, kao mali od kuhinje. Ispalo je da im kuhinja smrdi više od par smrdljivih riba. Riža je bila iz vrećice i servirala se većinom raskuhana, pašteta se radila od ljuski krumpira, jaja i škarpine. Koristila se *lajt* majoneza, štrukle su bile iz Zagorja. Posebno nehuman bio je tretman tartarskog bifteka koji se, umjesto da ga se smekša ispod konjskog sedla, amaterski pljeskao po prsima dlakavih muškaraca. Naše sumnje oko škarpine potvrdila je DNA analiza. Zahvaljujući mojem radu razotkrivena je cijela operacija. Restoran je morao biti zatvoren. Kad su privodili zaposlenike, kuharica, inače majka jednog našeg poznatog nogometaša, mi je zaprijetila: *"Bog će ti to naplatiti!"*

Nisam ozbiljno shvatio trabunjanje te stare, ali atraktivne žene.

Nisu prošla ni dva mjeseca, a otac mi je nađen mrtav. Sjećam se toga kao da je bilo prije deset godina. Bila je veljača, mjesec paljenja lomača i mačjeg incesta. Moj otac je tog kobnog jutra, kao i uvijek do tada, išao na posao u grad i prije dolaska vlaka sjeo bi na tračnice pročitati novine. Budući da je bio gluh, dolazak vlaka osjetio bi titranjem tračnica, koji je uvijek kasnio. No tog kobnog jutra netko je mom ocu dao jastuk da sjedne na njega, a vlak je stigao na vrijeme. Nije imao šanse. A ja sam znao tko je kriv, tko mu je dao taj jastuk i prisilio vlakovođu da stigne na vrijeme – restoranska mafija i mudžahedini. Od tada sam odlučio ne prodavati se jeftino. Nikako ispod trideset eura.

Na izlasku sam se okrenuo prema njoj.

"Molio bih vas da pođete sa mnom. Imam neka pitanja za vas gospođo".

"Gospođice", odvratila je koketno. "Ja sam Žaneta", tiho dodavši.

"Imena nisu važna, bejbi, već djela."

I uputismo se k meni. Moglo bi se reći da je noć bila dobra. U jednoj ruci dvjesto kuna, u drugoj žena mojih mokrih snova.

Što se dogodilo od tada do ovog trenutka kada vam pričam, prepuštam vašoj mašti ili partneru.

Nino pl. Kovačić rođen je 1982. u Čakovcu u građanskoj obitelji. Odrastao je i školovan te uz brojne interese želi znati tko su mu daleki preci i tko je bio u prošlom životu. Usto ga prati konstantan osjećaj *de javuea*. Živi s neizvjesnom budućnosti u Zagrebu.

k

KUJE

SONJECKA

k

PONEDJELJKOM

Sportski prilog na osam stranica u boji

SPORT

UTORKOM

Prilog o kulturi na osam stranica u boji

Kultura

SRIJEDOM

Prilozi o gospodarstvu i multimediji, svaki na osam stranica u boji

Mmedia GOSPODARSTVO

ČETVRTKOM

Vanjskopolitički prilog na osam stranica u boji

HRVATSKA EUROPA&SVIJET

PETKOM

Najopsežniji program hrvatskih televizijskih postaja na 16 stranica u boji

RTVvodič

SUBOTOM

Vrhunac tjedna

7dana

UREDNIŠTVO - Telefon: 61 61 680 i 61 61 682 / Faks: 61 61 650 i 61 61 602 / E-mail: vjesnik@vjesnik.hr / MARKETING: Telefon: 61 61 69 / Faks: 61 61 709 / E-mail: marketing@vjesnik.hr

k

Prikladno mjesto

Kristina Kegljen

Panacea

Ne poznajem drugačije a znam samo da smo
Sada prazna igra riječima nisam
Dorasla vjenčanjima u pet mrzim vjenčanja
U pet bezglave degustacije do dugo u noć
Buket do ponoći uvene sakrivam svoje
Deformirano tijelo iza hrpe došljaka
I proždrljivih gostiju
Ručak na stolu u nedjeljno jutro priželjkuje
Ono dvoje što oskudijevaju u ljubavi
Ona vuče oltar za sobom on
Razočarano poseže rukom u džep
Ne bi li našao lijek za sve.

Neshvaćenost

Sad me darivate osmijesima ne stanu mi u
Ovu polaroidnu glavu koju nosim svuda
Sa sobom utjeruju mi strah u
Kosti svojim čeljustima kako se samo
Paralelno pomiče njih desetak
Kao da će me zakačiti njima kakvi bi to
Tragovi od zubi ostali po meni cijelo tijelo
Izujedano najveći organ oštećen a još uvijek
Potajice pratim komu se osmijeh
Upečatio na licu
Ovi čavlići koji drže *flash* na mojoj glavi
Učvršćen pomaže da bolje osvjetljujem
Svoja noćna hodanja po autocestama paze na mene
Svi davno su prometnice bile zatvorene a sad
Kao da odustaju polagano od mene nisam im
Više na putu znam tko me čeka na
Drugoj strani evo sad ubrzavam korak
Samo što ne potrčah osjetim udubljenja na asfaltu
Sustižem ga polako i u zadnji čas me
Zatvoriše smetnja je poražena a djevojka
Smještena na prikladno mjesto.

Inovacija

Srasli smo s ovom inovacijom tu dok sjedimo
U čekaonici i čekamo *da* ili *ne*
Pogledavam rebra pokraj sebe radijator me
Podsjeća na tebe kad se istežeš kao
Najljepša harmonika a na dodir oštro
Toliko da mi koža na jagodicama puca
Stalno dok ih dodirujem i slatka
Krv počinje mirisati na sok od borovnice
S okusom željeza urezuje se duboko u grlo
Da spremni smo na ambulantno liječenje
I plastične cjevčice tube igle infuzija
Za inspiraciju da mehanizam bolje
Funkcionira nikad nisi bio toliko lagan za
Pročitati vidim da bi proplakao od sreće
Kakva sam sretnica da te imam
Popodnevno spavanje me muči od davnina
Zarijem glavu u jastuk i oči zakrvave od bockavih
Trava što mi se pohvataju po hlačama
Jer idem stazom punom čičaka
I bodljikavih trava dok te idem posjetiti
Kakav krasan poklon su nam donijeli
Danas divim mu se svako jutro
Uz jutarnju cigaru i stišće se uz mene
Toliko da mu se žile napnu više nego tebi
Nadam se da ćemo shvatiti jednog dana
Kako smo srasli s tim odavno.

Skrivećke

Pojeli bi se živi valjda da ih nismo pripitomili
Raskalašene nitkove poput njih
Teško je naći kakvi skroviti pogledi ispod
Rubova šeširа oh kakav štiti čvrstoće
Mislim da su nas urekli sad nam vade organe
Poput suvenira ih prodaju na crnom
Tržištu jao gdje ćemo dospjeti pitam se
Ne mogu više ni gledati u svoje spužvasto tijelo
Oh gle kako ga okrećem/izvrćem/zavrćem
Dok se ne sasuši do granice boli kada usta
Postanu suha kao spaljena trava i razbacani kreveti
Svjedoče o nekoj vrsti nemira koja
Me je obuzela sad sam tužna sretna plačnih očiju
Bijele kose što će li biti tek kad moja pojava
Utihne sve ću konce držati u rukama
I upravljati njima kao nožem koji rezbari
Svakojake novine da mi je još samo
Zaspati pod ovim korovom mislim
Da bi mi tad srce bilo na mjestu.

Visuljak

More zvijezda se grči podamnom prevarene
Misle da ću im udijeliti koju kap tekućine
Ne vide me dobro sasušenu i obješenu
O mesarsku kuku a samo dođoh po
Profesionalni savjet međutim sreća me
Napustila na pola puta
Trgovci me odmjeravaše i zamišljaše
Kako se lomim po izložbenim prostorima
Predstavljajući ono što svaki
Potrošač priželjkuje pripovijetke da vam
Pripovijedam sada da se iskašljem u dlan
I napunim ga krvlju ne bi
Nikome zasmetalo zadovoljno bi me gledali
Zamrljanu kako očajno buljim kroz staklo
Mesar je bio najbrži iscijedio je iz
Mene zadnju kap krvi i objesio me na
Takvu visinu da se i sama iznenadih
Starci kupuju komade svježeg mesa
Dive se mesarskom uratku
Žure se da pripreme subotnji obrok
Ja mislim jedino na ove prevarene zvijezde
I na to kako poražena ipak
Stojim iznad njih.

Fedra

Predviđaju mi da ću se zaljubiti jednog
Prohladnog ljeta ti si ionako zadobio
Previše zimskih poljubaca za jedno godišnje doba
Mogla bih te prekriti mramorom ali sudit će mi
Pod najgorom kaznom ću se naći
Bolje da te nema
Na bocu ću zalijepiti citate iz bajki
Kako si samo uspio prosjediti cijelu vječnost
Na mom trešnjinom drvetu jedino što mi sad
Smeta je sunce koje se pretače s jedne strane
Ulice na drugu to ne pogoduje mojim ekstremitetima
Sad sam kao kraljevna na zrnu bilo kojeg
Bobičastog ploda pobjegni prije nego te pretvorim
U svog omiljenog sina jer samo tako ćemo
Zauvijek biti skupa
Krivotvorit ću te i skupo te prodati na nekoj
Dosadnoj dražbi
Bacat ću vradžbine samo da te uhvatim u krletku
Na vječno promatranje oh ni ne znaš koliko
Me nadahnjuju tvoji nedostatci tvoji potencijalni
Prijekori a poželiš nekad da izgorim u vremenu
Pa da me ne moraš mijenjati kroz duete kvartete
Na finoj glazbenoj podlozi uvijek ćeš čuti samo moj
Gromki glas najbolja muza koju možeš poželjeti
A nisi ni svjestan koliko te boli to što me više
Nikad nećeš moći imati samo za sebe
Odjednom sam djeljiva u beskonačnost i daju me u
Bescjenje kao uvijek tiha i dosadna ne pričam mnogo
A sada kao Vrapčić na sto mjesta odjednom
Sine napušta te tvoja zaljubljena majka

Sarah Kane

Ljubav će me ubiti jednog dana
To je neizbježno i uistinu to naslućujem
Zakopat ću se živa da se stopim s patnjom
Već na početku ah teško je priznati ali samo
O ljubavi mrzloj mogu pričati sad dok su mi izgriženi
Svi nokti i nemam si čime praviti rane po rukama
Možda zahtijevam previše ali to je samo osam sati
Mirnog sna ni manje ni više moj jedini
Putokaz a ne da me obezglave pa da se
Ispočetka moram tražiti po monitorima ta zlokobna
Zelena laboratorijska svjetla me lagano odvlače
U novi sobičak panike gdje postoje kemikalije za fotografiju
Crno-bijela golotinja radije bih da se radi o čistoj
Pornografiji pa bih se mogla tješiti svježe ubranim
Perunikama (Iris je čudna djevojka)
Sad mi pod nosom vlada carstvo crne kave i talogom
Bih si namazala lica –sva koja posjedujem –
Na granici sam između kleptomana tuđih osjećaja
I otužnog prosjaka jednog obiteljski-obećavajućeg organizma
S debilnim idejama i čistom željom za osvetom
Možda osvanem na šumskom puteljku u potrazi
Za zlim/dobrim vilama ili su mi monitori poremetili
Osobnost kršim sva privatna obećanja
A ljubav će me ubiti jednog dana nabiti mi
Vrećicu preko glave a sva moja lica će mi se smijati
Ljubav će me ubiti jednog mrzlog jutra u 4:48

Kristina Kegljen rođena je u Slavonskom Brodu 1987. Godine 2005. dobiva nagradu "Goran" u kategoriji učenika srednjih škola, te joj tim povodom ogranak Matice hrvatske u Slavonskom Brodu izdaje zbirku pjesama pod nazivom *Capricorn*. S rukopisom *Papercut* pobijedila je na natječaju "Na vrh jezika" *Vijenca* i Algoritma za najbolji pjesnički rukopis autora do 35 godina. Već prvi pogled na tekst upućuje nas na nametljivi izostanak interpunkcije; tvorbu sintaktičkih cjelina opkoračenjima i aktivacijom semantičkog okvira sintagme ili većeg fragmenta, čije je dinamičko nizanje tek na kraju (s vremena na vrijeme) zaustavljeno točkom kao parasignalom zaokruženosti, razgraničenja teksta i svijeta. "Nekontrolirani", principom *anything goes* kanalizirani prodor informacija u tekst međutim rezultira gotovo potpunim (na razini cjeline) dokidanjem njihove semantičke vrijednosti. Semantički ispražnjeni označiteljski lanci dodatno naglašavaju vlastitu, na fonetskom učinku, grupiranju vokalnih ili konsonantskih jedinica baziranu ritmotvornu ulogu. Isprekidan, opkoračenjima i prebacivanjem, ali i razbijanjem pretpostavljene semantičke cjeline "sinkopirani" ritam i formalno naglašava raspršenost lirskog subjekta kao presjecišta impulsa koji grubo selektirani prodiru u tekst, partikulariziranu svijest koja funkcionira prije kao neka vrsta katalizatora, Eliotove platine, nego kao homogena, fokalizirajuća svijest kartezijanskog *Cogito*. Usprkos izraženoj *prikazivačkoj funkciji* (Kravar), usmjerenosti prema predmetu, njezina afektivna izražajna snaga permanentno indicira svojeg pošiljatelja zadržavajući time izraziti lirski naboj. No, stvari se usložnjavaju maksimalnom stimulativnošću predmeta-svijeta koji postaje do kraja raspršen, definiran minimalnom sposobnošću da proizvede očitljivi podražaj, čijom se registracijom, bilo u realnom vremenu, bilo u obliku prostor/vremenski odgođenih asocijativnih nizova ili složenih simboličkih sklopova direktno, nehijerarhijski integriraju u novotvorbu. Mnogostrukosti predmeta odgovara spomenuta disperzija subjekta. Iako će ga "blatnjava bujica svijeta", zbog zatečenog stanja naglašene razjedinjenost, ostaviti uglavnom nepromijenjenog, funkcija izraza će ustrajno i dosljedno emitirati dijagram njegovog problematičnog stanja prema implicitnom primaocu. Stupanj djelovanja subjekta na predmet, paradoksalno, veći je nego obrnuto, i u tome pronalazi vlastitu homogenizirajuću, aktivnu vertikalu. I upravo se implicitnim pristajanjem na maksimu *pisanje oslobađa* – oslobađa jer artikulira i samoobjavljuje, više nego nekim preuzetim formalnim rješenjima autoričina poetika oslanja na prve Prtenjačine knjige. Njihovu jezičnu zavodljivost i svježinu, ipak, iako je riječ o zanimljivom novom glasu, ne uspijeva ponoviti. (Marko Pogačar)

Glorifier is Strength, Hand and Force.

Quand le Français

GOD BLESS OUR GOD

MALL PO

cmyk